

نظرة جديدة في النقد القديم

بقلم الدكتور أحمد عيسى

- 1 -

لا يزال تاريخ النقد الادبي عندنا بحاجة الى ان يكتب تحت ضوء جديد من المعالجة وسعة الافق وشمول النظرة وتقدير الظروف والملايسات ، ولا تزال العوامل المحركة لهذا النقد غير واضحة او مقررة . لماذا انشق هذا النقد في القرن الثالث حتى كأنما كان حبيسا قبل ذلك ؟ ما المشكلة الجديدة التي فرقتها حينئذ حتى يادر الى حلها ناس مختلفو المشارب والاتجاهات : فعالجها فقيه محدث (ابن قتيبة - ٢٧٦) وفيلسوف الفارابي (٢٣٩) وكاتب متفلسف (قدامة - ٢٢٠) ولقوي رواية (ثعلب - ٢٩١) وشاعران (ابن المعتز - ٢٩٦) وابن طباطبا (٣٢٢) . واختلاف هذه الاتجاهات والمشارب يحدد لنا اهمية المشكلة وطبيعة الجهود التي توقرت على حلها والمنابع التي امدت النقد العربي المنظم بما فيه من مواد وافكار .

واذا قلنا ان المشكلة الجديدة هي « كيفية » النظر الى الشعر ، وتجاوزنا عما في هذا الافتراض من غموض فلا بد لنا من البحث عن العوامل التي اثارها على هذا النحو او ذاك ، وكثرت روايا النظر اليها . هل تلمس تلك العوامل في طبيعة التطور الشعري الذي تم في القرن السابق ؟ او في قصور المحاولات النقدية القديمة وغموض أسسها وتعسف الاحكام واختزالها كما تمتثلت في طبقات ابن سلام (٢٣١) وفي تخلف المصطلح النقدي من مسابقة التيارات التي جدت من بعد ؟ ان كلام قدامة في مقدمة « نقد الشعر » ليوحى بشيء من تلك الدوافع حين يقول ان الناس قبله عتوا بأمر العروش والوزن وأمر القوافي والمقاطع والغريب والنحو والمعاني الدال عليها الشعر : « ولم يجد أحدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديته كتابا وكان الكلام عندي في هذا القسم اولى بالشعر من سائر الاقسام المعدودة » (١) . وقد يكون قدامة متأثرا بالثقافة اليونانية وقد يكون في الاصول التي وضعها اخطاء بينة ولكن هذا لا ينفي احاسه بانه كان يضع « علما » جديدا - ان صح التعبير - ومن كان يضع علما فلا بد له ان يخضع الاشياء لقوانين ذلك العلم وان يكون نائرا على الاحكام التدوقية الخالصة والاحكام التعميمية المرسفة .

ويبدو ان الجاحظ هو الذي مهد في دور مبكر - لهذا الشعور بقصور حركة النقد السابقة وكان هو اول كاتب جريء في الهجوم على من يزاولون نقد الشعر وهم متخلفون في طبيعة وسائلهم ، ويتضمن رأي الجاحظ ان المرء قد يكون رواية او عالما لغويا او نحويا الا ان هذا الاتجاه او ذاك يحدد نظره الى الشعر ويعجزه عن ان يكون ناقدا ذواقا . يقول الجاحظ : « ولم ار غاية النحويين الا كل شعر فيه عرواب ، ولم ار غاية رواة الاشعار الا كل شعر فيه قريب او معنى صعب يحتاج الى الاستخراج ، ولم ار غاية رواية

الاخبار الا كل شعر فيه الشاهد والمثل ، ورأيت عامةهم - فقد طالت مشاهدتي لهم - لا يقفون على الالتفات المتخيرة والمعاني المنخبة وعلى الالتفات العذبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق وعلى المعاني التي ان صارت في الصدور عمرتها . . ورأيت البصر بهذا الجوهر من في الصدور عمرتها . . ورأيت البصر بهذا الجوهر من اظهر » (٢) . وقد كاد رأي الجاحظ هذا ان يصيح « وليقة » النقد الجديد لانه :

- ١ - اظهر عيوب النقاد القدماء والنقد الذي يزاولونه .
- ٢ - عدد المجالات التي يجب ان يرتادها النقد الجديد .
- ٣ - اعطى راية النقد للكتاب والشعراء .

وهكذا كان ، اذ اصبح النقد في القرن الثالث من نصيب الكتاب والشعراء ، وكان نصيب « الكتاب » فيه اظهر ، وهذه حقيقة يجب ان نقف عندها متأملين ، فان جبروت التيار الكتابي الذي خلقه الجاحظ ، وقيام الكتاب بوضع حدود النقد اكسب النظرية الشعرية اساسا ثريا اي جعل المبنى الشعري مقصورا على اساس من المبنى النثري ، فلم يتمكن اصول الابداع الفني في الشعر الا بمظاهر سطحية ، وامتد هذا الزاوي الى شاعر مثل ابن طباطبا فلا به يفترض ان القصيدة في ذهن الشاعر صورة نثرية بضعها بعد ان تكتمل نثرا في نطاق الوزن والقافية . يقول ابن طباطبا :

« فاذا اراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا واعد له مايلسه اياه من الالتفات التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه . . » (٣) . ويقول ايضا : « ويسلك منهاج اصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتعرفهم في مكاتباتهم فان للشعر فصولا كفصول الرسائل » (٤) . وهذا يعني ان القصيدة ليست الا رسالة - او ربما خطبة - مصوغة في قالب مغاير . وقد لعبت هذه النظرية دورا خطيرا في تكييف طبيعة الشعر وبرزت بروزا واضحا لدى ابن الرومي وظلت تفعل فعلها في المفهوم البلاغي العام كما هي الحال لدى ابي هلال العسكري ، ولكنها لم تمر دون تساؤل ، وكان ان وقف عندها بعض النقاد في القرن الرابع ملحين على ضرورة التفرقة بين النظم والنثر فقال ابو سليمان المنطقي في التفرقة بينهما : « النظم ادل على الطبيعة لان النظم من حيز التركيب ، والنثر ادل على العقل لان النثر من حيز البساطة . وانما تقبلنا المنظم باكثر مما تقبلنا المنثور لانا للطبيعة اكثر منا للعقل ، والوزن معشوق للطبيعة والحس . . والعقل يطلب المعنى فلذلك لاحظ للفظ منه وان كان متشوقا معشوقا . . . ومع هذا ففي النثر ظل من التنظيم وفي النظم ظل من النثر » (٥) ومضمون قول المنطقي ان النظم تركيبي في شكله العام وان النثر ذو شكل بسيط ،

وأن النظم تستدعيه الطبيعة بينما الشعر استجابة عقلية ، وإذا فهمنا من لفظة « الطبيعة » - في هذا المقام - مجموعة المواطنين والاحاسيس تبين لنا إلى أي مدى نجح أبو سليمان المنطقي في كسر نطاق النظرية الشعرية التي استولت على أذهان أهل القرن الثالث . ولم يكتف أبو سليمان بالتمييز بين الشعر والنثر بل كان يرى أنه لابد من التمييز بين شروب النثر نفسه فهناك بلاغة الخطابة وبلاغة النثر وبلاغة المثل وبلاغة العقل وبلاغة البديهة وبلاغة التأويل (٦) .

ولقد عرض أبو حن التوحيدى تلميذ أبي سليمان لآراء بعض الناقدين في النثر والشعر من رجال القرن الرابع ، وقد حاست آراؤهم حول أمور خارجة عن طبيعة هذين العنصرين وتعلقت بأشياء عرضية . واستدعت في الجدل ركائز أخلاقية ولكن هذه الوقفة نفسها تدل على أن المشكلة شغلت يومئذ كثيرا من الأذهان (٧) .

- ٢ -

وقد نجد في أسباب ذلك الوعي الجديد بأهمية النقد عاملا آخر هو الثقافات الأجنبية وبخاصة الثقافة اليونانية؛ ومن التفسير المخل أن تغف عند جانب واحد من أثر تلك الثقافة فنقول أن هذا الناقد أو ذلك متأثر بالثقافة اليونانية، كما نفعل لو درسنا نقد الفارابي أو قدامة ، وميزنا لدى الأول منهما أثرا لكتابه الشعر « يوبطيقا » وميزنا لدى الثاني استعانة عامة بالاصول المنطقية ونظريتي افلاطون وأرسطوطاليس في الفضيضة وبعض التشابه في المصطلح البلاغي . غير أن هذا ليس هو كل ما هنالك ، فإن تبلور صورة النقد على يد ابن قتيبة وابن طباطبغا وابن المعتز وتعلب إنما تم تحت تأثير نوع من « المقاومة » المؤثرات الأجنبية والاكتفاء بتوجيه البصر الناقد إلى الشعر العربي لأن ذلك الشعر في نظر اصحابه كان رفيعا وكان متفردا ، ومن ثم فانه كان يحتاج قواعد نقدية مستقلة ، فأصبح لزاما على النقاد أن يوجدوا تلك القواعد وأن يطبقوها على الشعر ، وكان لغموض الآراء المنقولة عن الثقافات الأجنبية أثره القوي في هذه الناحية ، فما اظن أن احدا من أولئك النقاد كان يفهم ما يعنيه الفارابي بقوله : « ويعرض لنا عند استماعنا الاقوال الشعرية عن التخيل الذي يقع في أنفسنا شيئا بما يعرض عند نظركم إلى الشيء الذي يشبه ما نعاقد ، فأننا من ساعتنا نخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاقد ، فتغير أنفسنا منه فتجنبه » وأن يتقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا « (٨) واحسب هذا القول تحويرا لقول أرسطوطاليس : « والناس يجدون لذة في المحاكاة ولزبد التجربة صدق هذه المسألة ، فقد تقع أحيانا على أشياء يؤمنون أن نراها كحدث الموتى وأشكال أحط الحيوانات وأشدّها إثارة للتقزز ومع ذلك فنحن نسر حين نراها محكية كحكاية صادقة في الفن » (٩) فما كان للناس يومئذ أن يتصوروا حقيقة ما يقوله الفارابي لأن محمولاته غير واضحة في أنفسهم ، ولكن هذا الغموض دفعهم دفعا إلى تنشيط قوة الحدس ليبصروا بأنفسهم ما قاتهم أبصاره من طريق المؤثرات القريبة . وقد تلاقي الأثر الإيجابي للثقافات الأجنبية في نتاجه مع قوة الحدس

الفردى المستقل : فالثقافة المنطقية هي التي هدت قدامة إلى أن حد الشعر بالكلام الموزون المقفى حد ناقص فزاد فيه « الدال على المعنى » والبصرة النقدية المستقلة هي التي جعلت يحيى بن علي المنجم يقول : « ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا » الشعر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما « (١٠) وهذه البصرة نفسها هي التي جعلت يحيى بن علي المنجم نفسه يرى أن الموازنة بين العباس والمثنائي باطلة إذ هي موازنة بين متيساعدين لتباينهما في المذهب الشعري (١١) . وقد عرض المتفكرون بالثقافات الاغريقية إلى أن مهمة الشعر هي « الاستغراق للفعل » ومن أجل ذلك صارت الاقوال الشعرية تجمل وتزين وتقمم (١٢) . ويبدو أن قدامة أدار هذه الفكرة في ذهنه وربط بينهما وبين فكرة « الفلو » في الشعر فقال : « أن الفلو عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما وقد بلغني عن بعضهم أنه قال أحسن الشعر الكذب وكذا يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب افنتهم « (١٣) وعن طريق الحدس وصل ابن طباطبغا إلى فكرة شبيهة بفكرة « الاستغراق للفعل » حين قال : « وليست تخلو الأشعار من أن يقتصر فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول ، فيحسن البصرة عنها وإظهار ما يكمن في الضعائر منها فينتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبلة فهمه « (١٤) أي أن ابن طباطبغا لم يكتف بفكرة الاستغراق للفعل وإنما تنبه إلى « المشاركة » بين الشاعر والمتلقي .

- ٣ -

هذان مثالان فحسب من دراسة العوامل التي أثرت في ذلك النقد . ولهذا أرى أن إعادة النظر في تاريخ النقد ستمكننا من رؤية الأشياء في قيمها الصحيحة بالنظر لتطور الزمن وتغير الثقافات ، وستجيبنا الأخطاء التي وقع فيها من تصدوا للمفاهيم النقدية بطريقة سطحية عيابة . خذ - مثلا - تلك الثورة التي واجهنا بها في مطلع هذا القرن تعريف الأقدمين للشعر ، لقد حمل عليه الثارون حملة شعواء دون أن يفتنوا إلى أن الأقدمين أنفسهم كانوا يعرفون قصور ذلك التعريف وأنهم لم يكونوا يتصورونه جامعا لطبيعة الشعر ، وقد دلت قولة ابن المنجم - فيما تقدم - على هذا نفسه - ووضع الواضعون في مطلع هذا القرن تعريفات كثيرة للشعر بعضها ينظر إلى غايته وبعضها إلى قوة تأثيره ولكن لا أحسب هذه الحدود جميعا تنجو من نقد يوجه إلى طبيعتها ، وكل حد قد يكون قاصرا مشرا للنقد إذا اختلفت زوايا النظر .

وخذ فكرة أخرى هي فكرة « الوحدة » التي يرى المحدلون أن النقد القديم قد اخل بها . ولكننا لو امعنا النظر لوجدنا أن وحدة المبني أمر هام عند النقاد القدماء؟ نعم أنهم كانوا يرون القصيدة مجالا لعدة موضوعات ولكنهم كانوا يستشكرون الاخلاص بوحدة المبني وتلاحم أجزائه فقد عاب أحدهم شعر آخر لأنه يقول البيت وابن صه (١٥) أي أن الصلة بين أبياته غير وثيقة . وقال ابن طباطبغا في وصف بناء الشعر : « وينبغي للشاعر أن يتألف تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن مجاورها أو

قبحه قلائم بينها لتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه ... وأحسن الشعر ما ينظم القول فيه انتظاماً ينسج به أوله مع آخره على ما ينسجه قائله .. يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحنناً وفصاحة وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف (١٦) وكل هذا الحاح على النحam الأجزاء وتناسبها وذلك هو ما فهمه النقاد يومئذ من أمر الوحدة ؛ ولنا نطلب من أولئك النقاد أن يتحدثوا عن الوحدة الشعرية أو العضوية وهم موجهون بالعرف السائد إلى أن القصيدة تحتوي عدداً من الموضوعات يتم الانتقال من أحدها إلى الآخر في تخلص جميل .

كذلك ذهب المحدثون إلى استنكار عمود الشعر، وعود الشعر محاولة لإيجاد نظرية كبرى في الشعر العربي ، ومحض هذه المحاولة أنه يستحق التقدير ، غير أن اتساع هذه النظرية لا يسلم من الخطأ ، وهو أمر يجب أن نسلم به ، إلا أن نظرية تستطيع أن تكون « مقولة » واحدة يندرج تحتها الشعر البدوي والحضري وينضوي في ظلها الشعر العذري وشعر أبي تمام والبحتري والمتنبي وأبو الرومي والمعري - أن مثل تلك النظرية لا يستطيع أن يحجر الطريق الواسع أمام الشعر العربي بل الحق أن تعد تلك النظرية « حكماً » قضائياً الجوانب يراد به السمول ولا يراد به التقيد الصارم والتحديد .

فإذا فهمنا تاريخ النقد من هذه الزاوية ونظرنا إلى جانبي النظرية والتطبيق في ذلك النقد أكبرنا - بدلاً من أن تنتقص - تلك المشكلات التي أثارها النقد وطريقة معالجته لها وربما كان من المفيد أن أشير إلى بعضها في هذا المقام :

- ١ - الإلحاح في كل نقد على ضرورة الثقافة والإطلاع للشاعر .
- ٢ - محاولة الوقوف عند مشكلة الطبع والصنعة في الإبداع الشعري .
- ٣ - محاولة تحديد العلاقة بين الشكل والمضمون في صورة مشكلة اللفظ والمعنى .

٤ - الفصل في التقدير النقدي بين الاتجاه الفني والاتجاه الأخلاقي .

ومن مهمة تاريخ الحركة النقدية على مر الزمن أن يلحظ المؤرخ هذه الأزواجية في تيار النقد فلا يكثر منها جانباً على حساب الجانب الآخر ، وهذه الأزواجية تدل على حيوية الصراع بين الأجهزة المختلفة التي كانت توجه ذلك النقد ، فإذا رأى الدارس نقداً يفصل بين الأدب والأخلاق فعليه أن يذكر دائماً أن هناك تياراً مضاداً كان يربط بينهما ربطاً وثيقاً . وإذا رأى في التيار النقدي العام ميلاً إلى جانب الشكل - أو اللفظ -

فلا بد من أن يتتبع اتجاهها آخر كان يميل إلى جانب المعنى ويؤثره .

ومن مهمة تاريخ النقد أيضاً أن يلحظ الأحكام الجزئية التي أصدرها النقاد على شاعر شاعر ، فإنه بهذا أيضاً قادر على أن يتصف البصيرة النقدية لدى الأقدمين ؛ فإذا قرأ قول بعضهم في ابن الرومي - مثلاً - : « صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب ، يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكانها ويبرزها في أحسن صورة ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره ولا يقي فيه بقية .. » وله في الهجاء كل شيء طريف (١٧) - إذا قرأ هذا وأضاف إليه أحكاماً أخرى أصدرها النقاد القدماء على هذا الشاعر تبين له أن المحدثين لم يهتفوا إلى شيء جديد في دراستهم لابن الرومي وإنما انصرفوا إلى تحليل هذه الأحكام وبسطها .

وليس معنى هذا كله أن يغفل مؤرخ النقد «المواقف» الكبرى التي كانت تحد من اتساع آفاق النقد وتقلل من الانصاف فيه كالعصبية للقديم والأهواء الفردية والاهتمام بالعبوب الجزئية واستقصاء مشكلة السرفات واخضاع الشعر لقوانين اللياقة الاجتماعية في الخطاب وغير ذلك من أسود كثيرة بددت كثيراً من الجهد سدى ، بل عليه أن يفرق ذلك كله بوعي المؤرخ الناقد البصير ، ولا يشغلق عمله في هذا الاتجاه إلا إذا كان ثلاثي النظرة إلى هذا العمل الضخم الذي ينتظره بحيث يؤرخ النظرات النقدية وتطور الدوق على مر الزمن والتغيرات الثقافية التي تعقب من وراء هذين ؛ وعندها لا يكون تاريخ النقد العربي درساً لبعض الكتب التي ظهرت في النقد بل يكون تاريخاً قائماً على التطور وعلى إبراز الجهود التي طمست لأنها وردت في كتب لم تخصص للنقد ، ويكون ذلك التاريخ وضعاً جديداً ملبوراً بالأفكار معجز أصحابها من أن يروها متكاملة .

لقد قال كانت : « ليس من النادر الشاذ أن نجد - حين نقارن الأفكار التي عبر عنها مؤلف في موضوعه - أننا نفهم ذلك المؤلف بأحسن مما فهم نفسه » . وأرى أن هذا القول يجب أن يكون حافزاً لنا لكي نظهر النقد القديم في مفهومات جديدة ؛ فإن تاريخ الأفكار في حاجة مستمرة إلى إعادة النظر والتقويم المتجدد .

تعلقات :

- (١) نقد الشعر من : (ط - لندن ١٩٥٦) (٢) البيان والبيان
- ٣ : ٣٢٢ نشر السندي (١٩٤٧) (٤) ميار الشعر : ٥٦ (٥) المصدر نفسه : ٦٦ (٥) المقابلات : ٢٤٥٦ (نشر السندي : ٦١) (٦) الامتاع والوانسة : ١٤٥٢ - ١٤٢ (٧) المصدر نفسه : ١٣٠ - ١٢٧ (٨) احصاء العلوم : ٦٧ (تحقيق الدكتور عثمان أمين) (٩) كتاب الشعر لأرسطوطاليس : ٢٩٦ (ترجمة إحسان عباس) - (١٠) أوضاع المرزبان : ٢٥٨ - (١١) المصدر نفسه : ٢٩٢ - (١٢) احصاء العلوم : ٦٨ - ٦٦ - (١٣) نقد الشعر لقدامة : ٢٦ - (١٤) ميار الشعر : ١٢٠ - ١٥١ (١٥) حيون الأخبار لابن قتيبة : ١٨٤ - (١٦) ميار الشعر : ١٢٤ - ١٢٦ - (١٧) وليات الاميان : ٢٢٦ (ط - معنى الدين عبد الحميد) .

إحسان عباس

جامعة الخرطوم

افتتاحية ..

نظرة عامة إلى النص المسرحي الحديث

□ مالت صقور

ها هي ذي سورية تحتل شاشات الفضائيات في أربعة أركان الأرض-
ها هي ذي سورية تملأ الدنيا، وتشغل عقول مسؤولي الدول الكبرى، وتلهب
قلوب الشرفاء من شعوب العالم التي هبت للتضامن مع الشعب العربي السوري.
وها هي ذي سورية تتحول إلى قبلة الشعوب التواقة إلى الحرية، الشعوب
المنافضة للاستعمار القديم والجديد، المعادية للإمبريالية وعطرسها،
وجبروتها.
سورية، في اللغة السريانية القديمة تعني (الربة الكبرى) أو (الالهة
العظمى)..
واليوم، تجتمع أبالسة الأرض وشياطينها، لتنال من الربة العظمى، ولكن
هيهات، هيهات، أن ينال الشيطان من الرحمن.

وما اجتماعنا اليوم، في هذه الندوة، إلا تأكيد على أن سورية بخير، وبرهان على أن
الشعب منتصر على الرغم من هذه الحرب الظالمة القذرة، بعد أكثر من سنتين ونصف السنة
من الدمار والخراب والقتل والفتك. على الرغم من قمع أميركا طيول الحرب، على الرغم من
الضجيج والنفخ من كل أبواب المترقة والمأجورين، والعملاء و آسيانهم الإمبرياليين.
سورية كانت الطريق لرسالة السيد المسيح عليه السلام -رسالة السلام والمحبة- وكانت
نقطة الانطلاق لرسالة النبي العربي الخالدة.. من سورية أيضاً، انطلقت أولى المسرحيات، قبل
أن يعرف العالم ما هو المسرح، ففي كتابه "تاريخ سورية"، يقول المؤرخ الكبير فيليب حطي:

تدور إحدى قصائد الأدب الكنعاني حول النزاع السنوي بين إله النبات بعل وخصمه موت. وينتصر موت على بعل في أول الأمر. وهذا طليعي في بلاد يضع جفاف الصيف حداً لحياة النبات. ولكن عندما تتجدد الأمطار في الخريف، فإن بعل يعود فينتصر على موت. ومن المحتمل أن هذه القصيدة كانت تمثل كتمسرحية على الساحل السوري، قبل أن يفكر اليونان بالتمسرحية بعدة قرون. وإذا صح هذا، فيضكون السوريون قد سبقوا اليونان الذين يعدون عادة، هم من أنشؤوا التمثيل المسرحي في العالم.

لا أذكر ذلك الآن، من باب المباهاة والتقني بالماضي، ولا من باب الفخر بالأجداد. بل لأننا في حضرة المسرح أولاً. ومن يزور عمريت جنوب مدينة طرطوس، ويعرج على مسرح عمريت الأثري المنحوت في عمق الصخر، ويرى إلى هذا المسرح الذي ما زال قائماً حتى اليوم، رغم القرون العديدة، ورغم الحت وعوامل الطبيعة، ورغم الإهمال، يدرك أن هذا المسرح كان عامراً في يوم ما، وهذا تصديقاً لقول فيليب حتي ثانياً. وثالثاً: إن من أهداف هذه الحرب الظالمة على سورية، هي مسح هذه الحضارة وإلغاء الذاكرة، وسرقة أثرنا، كما تم في العراق، ولهذا حديث آخر.



واليوم، يقتضي الوفاء منا، في هذه الندوة: وزارة الثقافة، واتحاد الكتاب العرب، ومما معنيان بإحياء ذكرى المؤسسين للمسرح السوري، والرواد الأوائل، وتوجيه تحية تقدير لجميع المسرحيين السوريين الذين لم يوفروا جهداً في تأسيس وتطوير المسرح، من كتاب، ومخرجين، وممثلين، ونقاد، وكل الذين ساهموا في صناعة الفن المسرحي الأصيل، منذ تأسيس المسرح القومي في دمشق ومن ثم المعهد العالي للفنون المسرحية، في دمشق وفي كل المحافظات.

من المعروف، أن النشاط المسرحي الفعلي، قد بدأ في سورية منذ تأسيس المسرح القومي في دمشق عام 1959. ومن ذلك التاريخ انطلقت الحركة المسرحية بقوة وثقة، وتم تعزيزها في إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية. وصار عندنا:

- 1 - المسرح القومي.
- 2 - مسرح الهواء.
- 3 - المسرح العمالي.

- 4 - المسرح المدرسي.
- 5 - المسرح الجامعي.
- 6 - مسرح الشعب.
- 7 - المسرح الجوال.
- 8 - المسرح العسكري.
- 9 - مسرح الشوك.
- 10 - مسرح العرائس.

من غير أن نهمّل مسرح القطاع الخاص، ومن ثم تجربة المسرح التجريبي، وما أطلقوا عليه المسرح فيما بعد الفقير أيضاً...

ويعرف الجميع أيضاً، أنه منذ الستينيات والسبعينيات، وحتى منتصف ثمانينيات القرن الماضي، شهدت الحركة المسرحية نجاحاً كبيراً، وتطوراً لافتاً وهاماً. سواء على صعيد كتابة النص المسرحي، أو على صعيد العرض على خشبة. وكان مهرجان دمشق المسرحي من أهم المهرجانات الناجحة في الوطن العربي، إذ أتاح إقامة الندوات الحوارية الواسعة، التي شهدت نقاشات حادة، وحوارات هامة ومفيدة، وسجلات اختلط فيها الشأن السياسي بالاجتماعي بالفكري بالمسرحي.

ومن المعروف أيضاً، أنه لا مسرح من غير جمهور، وهنا يعترف كثيرون من المسرحيين: كتاباً ومخرجين، وممثلين ونقاداً، أن الجمهور قد انفض عن المسرح، ولهذا أسبابه الذاتية والموضوعية.

يحضرنني هنا، سؤال مطرح ذات يوم: ماذا لو أن شكسبير جاء في عصر السينما؟ والسؤال يتضمن ثلاثة أرباع الجواب. فإذا كانت السينما قد سرقت أضواء المسرح، فكيف الحال الآن، وتكاد السينما ذاتها أن تكون نسياً منسياً، بعد انتصار التلفزيون، وتطور الفضائيات وانتقال الفنانين إلى المسلسلات التي لها أول وليس لها آخر، ولحسن ليس هذا هو السبب الأول في تراجع المسرح. يقول فرحان بلبل: "غير أن شيئاً ما منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين بدأ يحدث في الساحة العربية، فالأحلام العريضة، في التغيير والعدالة والاشتراكية وتحرير فلسطين والوحدة العربية وغيرها من الأهداف، التي سعى إليها العرب بقوة وشراسة، بدأت تتبخر، ليحلّ محلها بئس وإحباط وتردد تلمس نتائج اليوم. لقد انطفأ الحلم، فكان لا بد أن يتطفئ النشيد" (1).

ويتابع فرحان بلبل قائلًا: "إن انحسار (مرحلة الازدهار العظيم) كان يعني أن الجمهور تخلّى عن مسرحه لأنه فقد الأمل بما حلم به. فكان لا بد للمسرح أن يبحث عن أساليب جديدة تشدّ إليها ما بقي من الجمهور، فظهرت فكرة الجماليات البصرية، وهذه الفكرة تُضحك بقدر ما تبكي، فالمسرح ملوأل عمره كان عبارة عن مشهد بصري". ثم يعود فرحان بلبل وي طرح السؤال التالي: "فلماذا يبرز ما يُسمى بالمشهد البصري في هذه المرحلة التي تلت مرحلة الازدهار العظيم؟ يعلل فرحان بلبل ذلك، قائلًا: "تُكسّن الجماليات البصرية بشكل بهرجاتها لا تستطيع أن تخلق جمهوراً مسرحياً، ومن هنا ندرك لماذا اقتصر المسرح على نخبة ليست دائماً من المثقفين، بل أن مقولة (المسرح للنخبة) عادت لتُعمل محل مقولة (المسرح للجماهير)، وبعد إن كان الإقبال الكثيف من سمات المسرح العربي منذ نشأته حتى منتصف ثمانينات القرن العشرين، صار الإقبال القليل من سمات المسرح العربي اليوم"(2).

في السياق نفسه، يؤكد د. نبيل الحفار قائلًا: "لكن المسرح العربي لم يلبث منذ أواسط عقد ثمانينات القرن العشرين أخذ يتراجع على صعيد التأليف والإخراج والتمثيل خاصة، حين بدأ مؤسسو مرحلة الازدهار بهجروته إلى غيره من الأعمال والفنون"(3).

وأنا هنا، أورد ما قاله الأستاذان فرحان بلبل ونبيل الحفار، لا لأبين أسباب تراجع المسرح والفضاض الجمهور عنه فحسب، بل لأؤكد علاقة المسرح بالجمهور، وإرتباطه بالناس، وعكس ملوحياتهم وآمالهم وأحلامهم، وتجسيد معاناتهم. وقد عكسها الكتاب عمومًا، وكتاب المسرح خاصة، وذلك، لخصوصية الخطاب المسرحي المباشر مع المتلقي، في طرح القضايا التي تهّم المواطن، سواء القضايا الفكرية، السياسية، التاريخية أو الاجتماعية.



من هنا، أدخل إلى النص المسرحي المعاصر، ولأن الوقت لا يسمح بالحديث عن النصوص التي كتبت، وقدمت للمسرح خلال أكثر من أربعين عامًا. فسأكتفي بالإشارة على بعض النصوص، السياسي منها، والتاريخي، والاجتماعي.

وابدأ بمسرحية الراحل سعد الله ونوس (حفلة سمر من أجل (5) حزيران) ذلك لأنه من وجهة نظري، أن ما يجري في سورية الآن، سببه الأخطبوط السرطاني الذي اغتصب فلسطين، وما زال يعمل لتهويد المنطقة مستخدمًا كافة الأساليب: العسكرية، والاقتصادية،

النفسية، الدينية. مستغلاً ضعف الفلسطينيين، وعدم وحدتهم، كذلك تمزق العرب، واستخدامهم وهوداً لهذه الحرب.

كتب سعد الله ونوس "حفلة سمر من أجل (5) حزيران، قبل خمسة وأربعين عاماً، عقب الهزيمة النكراء التي حلت بالعرب، وشكّلت صدعاً وشرخاً في تاريخ العرب الحديث، ودقت إسفيناً في المشروع القومي العربي وأجهضته.

مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" مسرحية حادة، صادمة في شكلها ومضمونها. وهنا، لن أتطرق للشكل، والارتجال، ومشاركة المشاهدين بالتمثيل، ولا عن مسرحية داخل مسرحية، بل ما يهمني في هذا المقام، المضمون الذي يبين فيه سعد الله أسباب الهزيمة، وعزى الحُكام العرب، وسأفترض أن الجميع يعرف مضمون المسرحية. أو يذكورها على الأقل. فثمة مسرح في إحدى البلدان العربية، سيقدم مسرحية بعنوان "صغير الأرواح". ويتأخر العرض لسبب ما، ويمر الوقت، ولم يبدأ! فأخذ جمهور الصالة بالتذمر والصياح. عندها تبدأ المسرحية البديلة، التي هي (حفلة سمر)، وكأنها مرتجلة، إذ يخرج من بين المشاهدين فلاح عجوز يصعد الخشبة، ويبدأ يسرد قصة مدرّس الجغرافيا، الذي كان يبسط خريطته منذ عشرين عاماً على الحائط، ويعلم التلاميذ، ويشرح لهم الدرس. مدرّس الجغرافيا، يحسّ الورق أكثر من ورق، لأنه يشم فيها رائحة الأرض، وهو إذ يلمس الخطوط، يحسّ فيها أنها أكثر من خطوط، لأنها تنبض تحت أصابعه تخوم الأرض، كذلك يحسّ بتجمع الناس الذين لهم معاناتهم، وحياتهم، وألمهم، ومسرّاتهم. منذ عشرين سنة، وهو يحاول أن يجعل التلاميذ يحسّوا الإحساس الذي هو يحسّه، وسواء، أكان الطلاب أمامه يضحكون، أو ينامون، أو يتناميون، بوسع المدرّس أن يبرهن على ما يقول: فالورق يتمزق كما تتمزق الأرض التي لا تجد من يحميها. وفي النهاية، الخارطة من ورق، وفي بلاد لا تحترم ولا تقدّر الأرض، والجغرافيا، فإنه من الصعب أن يكون لخارطة على الحائط أية أهمية. وما أصعب أن تقاوم الخارطة الورقة عوامل الفناء. وهكذا بدأت خارطته - الورقة تتمزق:

- يتمزق طرف الورقة الشمالي الغربي - لواء اسكندرون.

- يتمزق هوامش من الشرق - إمارات الخليج.

- يجوّف الورقة من الوسط - فلسطين.

- يتمزق الوسط الجنوبي - سيناء.

- يتمزق الوسط الشمالي - الجولان.

وهكذا، تصبح الورقة - الخارطة، غربالاً. فهل من معتبرة ويتصاعد الحدث، عندما يروي أهالي القرية، كيف نزحوا، كيف أصبحوا لاجئين، تنتظرهم المذلة والإهانة.

يدين سعد الله ونوس السلطات الحاكمة، يفضحها، يعريها، ويبين مدى ابتعادها عن الشعب، ويحملها مسؤولية الهزيمة. وفي الوقت نفسه يحمل المسؤولية للجميع، على لسان أحد الممثلين: نعم، إني كذلك، واحد من هؤلاء الذين يقرؤون كتباً نظرية عن الثورات والشعوب، واحد من هؤلاء الذين لم يكونوا في قرية أمامية. واحد من الذين يجتروا الأحلام الوردية. وإني مثلهم أنظر ضيف أرى الأشياء: إني هروئهم، إنك هروئهم، إنا هروئهم، إنا الهرب ذاته. هذا ما أفكر به، يعكسون وجهي في المرأة، إني أهاجم نفسي في المرأة، الأمس عاري في المرأة، إني مسؤول. إنك مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة مغياً من المسؤولية.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، هل ما زال هذا النص، وهذه المسرحية، صالحة بعد أربعة عقود ونصف العقد؟

في الجواب أقول: نعم، لأن ما تناوله سعد الله ونوس، وعالجه في هذه المسرحية، ما زال قائماً، حتى هذه الدقيقة.



وبها أننا نميش الحرب، بكل ما تعنيه الحرب، لا يل أكثر، أعود إلى مسرحية الراحل ممدوح عدوان: "محاكمة الرجل الذي لم يحارب". وهنا، لا أقول، كأن التاريخ يعيد نفسه، هامتنا، وأرضنا، كأننا عبر القرون الغابرة مسرحاً للغزو الخارجي والتاريخ القديم والحديث يشهدان على ذلك، وممدوح عدوان، صدمته هزيمة حزيران، كلما صدمت الضميرين، وكما سعد الله ونوس، يبين أسباب الهزيمة، وفضح الحكومات العربية، فإن ممدوح عدوان يتابع في مسرحيته "محاكمة الرجل الذي لم يحارب" أسباب الهزيمة، ولكن بطريقة أخرى، فقد حمل ممدوح هذه الصورة المشوهة للإنسان المهزوم، معبوضة من كامل أطرافها فوضعتها في ثوب تاريخي، وحاكم الطفهان السياسي من خلالها (4).

في المسرحية - المحاكمة - أمامنا: القاضي، النائب العام، محامي الدفاع، المتهم، الحاجب وشخصيات ثانوية الشهود، والجنود. وستعقد جلسة المحاكمة، لمحاكمة المواطن أبي الشكر العدناني، المتهم بأنه لم يحارب وفوق ذلك، ربما أنه باع سلاحه.

ولكنني نتذكر المسرحية، سأقرأ اتهام النائب العام في الجلسة أمام القاضي، ومن اتهام النائب العام، تتوضح القضية:

سيدي القاضي، إننا اليوم بصدد معالجة مشكلة خطيرة، ففي هذه الظروف العصبية التي تمر بها أمتنا، وفي مجابهة هذه الأمة لأخطار الغزو الذي يستهدف وجودنا، والمتمثل في الهجمة البربرية التي يشنها التتار بقيادة هولوكو، لا بد لنا من استثمار الطاقات الكامنة في هذا الشعب جميعها. إن من واجب كل مواطن شريف، أن يُشهر سيفه في وجود الغزاة، وأن يدافع عن تراب هذا الوطن الذي ربانا جميعاً، أننا نعيش اللحظة التي تستدعي من كل إنسان في هذا الوطن أن يبرهن عن عمق انتمائه للأرض وارتباطه بالوطن.

لكن القاضي يخيق ذرعاً من إطالة النائب العام وإسهابه في الاتهام فيطلب إليه الاختصار، لأنه زعم أنه يستوعب القضية ويفهم الظروف المحيطة، كما زعم اليوم، أننا نستوعب ونفهم ما يجري في سورية الآن. ويتابع النائب العام تلاوة اتهامه: إن هذا المتهم الذي تروونه وراء القضبان، مجرم خطير، وخائن قذر، لقد تخلى هذا المتهم عن وطنه ساعة المحنة ونزح عن أرضه التي عاش فيها، ومن خيرها طوال عمره، ولقد أناحت حكومتنا له ولكل مواطن فرصة المساهمة في الدفاع عن أرضه، فقدمت السلاح للجميع، ودعتهم للتطوع في صفوف المقاتلين، لكن هذا المتهم رفض أن يقاتل ورفض أن يبقى في أرضه، لقد أخذ سيفاً، لكن أحداً لا يدري ماذا فعل به، وإن كنا نضمن أنه ياعه (5).

هكذا بدأت المحاكمة التي استمرت طويلاً، يعرض ممدوح عدوان من خلال الحوار أسباب الهزيمة، وحال الشعب المسلوب من كل شيء.

لقد غزا التتار وطننا ودمروا، واحتله الأتراك واستعبدوه، وغزا الفرنسيون أرضنا واحتلوها، ولقد خرجوا مدحورين. أما في منتصف القرن العشرين، فقد اغتصبت فلسطين، وجعلت الإمبريالية العالمية، الضياع الفاسد - الصهيوني - رأس الحرية في قلب الوطن العربي، فشردت الشعب الفلسطيني، وراحت تتمدد إلى دول الجوار. فأين العربي؟ وأين الحكومات العربية؟ وأين الشعب مما جرى ويجري؟ هذه مقولة مسرحية "معاكمة الرجل الذي لم يحارب".

لقد نمذج ممدوح عدوان في شخصية (أبي الشكر العدناني) المتهم، غالبية الشعب المهزومة، المستلبة، المهمشة، ومن خلال صورة هذا المتهم، قدم ممدوح الصورة المشوهة السلبية للمواطن المهزوم. فالتهمة مسلوب الكرامة، مسحوق الشخصية، بسبب فقره وجوعه، فأصبح وأمسى معقداً، ضائعاً، خائفاً، وهو، خائف مذعور، خائف من رجال السلطة، خائف من الحرب، خائف من المحكمة، خائف من السيف الذي لم يتعلم استخدامه. وهو الآن

في ضمن الاتهام، مهدداً بالاعدام أمام تهمة، تهمة مردوده وتحليه من الوطن وأنه لم يحارب، وتهمة بيمه سلاحه، أو فقدائه.

المشاهد العنيفة في المسرحية، تدفع المشاهد إلى الضحك والبكاء في آن على صور الطفيل منملاً في الخليفة، ونعوانه لتحمي الدين أعينهم المكاسب والامتيازات، وتركوا القصاب لوطيته، وأهملوا الشعب، وتحلوا عن كل شيء إلا مصالحهم الشخصية.

معاصمة الرجل الذي لم يحارب مسرحية كاشفة كشفت وعزت، وفصحت الطبقات الحاكمة، وفي الوقت نفسه كشفت حال الشعب من كان مؤلف قد حمله على الطفيل لتريخي شحلاً، إلا أنه كان يتحدث، ويصيح، ويحطم الراهن السياسي والاجتماعي.

ومع ذلك، ينهي ممدوح المسرحية بمقولة تحمل عنصر التنازل، والثقة بالشعب، فهمم أهمل الشعب، وهملش، من هذا الشعب يهمل ولا يهمل والشعب في النهاية، لا يمكن أن يهمل، ولا يمكن أن يفي ثمنه مقبلاً في أعلا له، العسكرية والسياسية والاجتماعية. ويحسم ممدوح المسرحية باستثمار أبي الممكر، يستصر على حوجه ويستعصم منه. شعب يهمل الجميع، أو يهملون يبقى أبو الشطر وحيداً مع حاجب المعصية عنده، يحمل كل واحد منهما سيقاً، ويذهب إلى الحرب.

في تفصيل المسرحية، اسقط المصني على الحصر، وإزاء ما يجري الآن في سورية، كم يجدر بنا أن نتأمل هذه التفاصيل، ونعبر النظر ملياً في موقع الشعب جداً في هذه المرحلة العنيفة، لمعرفة من يحارب؟ ومن لا يحارب؟ من تحادل ومن صمد؟ من هرب ومن يحتضر ومن يتلاعب بلقمة العيش؟

"معاصمة الرجل الذي لم يحارب"، معاصمة الجميع دون استثناء لكن العسر معشود للشعب في النهاية.



في مسرحية "المهرج" يعود محمد الماغوط أيضاً للتاريخ، من خلال الواقع والراهن ويتكشف عوزات الحضام العرب، من خلال مصر بسيط وواضح. يعود المصني الفرحان العربية، في أبهى تجلياتها في الأندلس، وبطولة (مقر قريش)، والراهن الذي فقد العرب فيه مساحات واسعة من أراضيهم.

فئة فرقة مسرحية جوالّة، لا هم لب سوى ككسب المال بأية طريقة، وأعضاء الفرقة، أشخص أدعيه، لا علاقة لهم بالنص ولا بالمسرح كل من هذلك، سدت في وجوههم أبواب الحيد، عقرعوا باب النص حتى حلعود، ككتم يقول الدعوط وهؤلاء، في سبيل المال لا يتورعون عن تشويه أرقى النصوص المسرحية، ومسح أبرز الشخصيات التاريخية (7).

يقدم محمد الدعوط لوحة مجنونة ساجرة مزلية يسحر فيها من أدعيه النص الذين لم يجدوا عملاً، فشكّلوا فرقة مسرحية جوالّة للارتقاء

حطت لفرقة رحلت في مقهى شعبي وقدمت مشهداً من مسرحية شخصيات "عطيل" ويحد هارن العليل، رئيس الفرقة دور (عطيل) وسيتعلق عليه من هذه اللحظة التي يلعب فيها دور عطيل: المهرج

وبعد أن ينتهي مشهد (عطيل)، يتقل الدعوط بدشة، إلى العصور العربية، الأموية والعباسية، مدكراً بالاضي مجيد، والبطولات العربية وهذا، أراد قرع انطيل أن يحتّم برامجه مسرح بصقر قريش، لهذا نظر الحاضرين بالاضي العظيم، ويتقمص (المهرج) دور صقر قريش، يشكّل هزلي ومشووم وما أن ينسحب أحد زملائه المقهى محتجاً على هذه الاده، هنّلاً كوكد أن صقر قريش بتلمل الآن في غره، حتى بدوى صوت صقر هرش كدردع، ويربض فر نص المهرج خوف من شتم صقر قريش الذي يحمر عصب على المهرج الذي شبه سيرة صقر قريش، وبعد حوار رشيق رائع، متع، يتن فيه الدعوط بطولات لعرب وهو حتهم ومجراتهم وبين الحاضر الذي اقحمه التكبولوجيه، وانقلب المجتمع إلى مجتمع استهلاكي بحث، يعضو صقر قريش عن المهرج وراذ مكهده، شعبيه واليه على أحبه أرض على قلبه الا وهي الأدلس، فيقول له المهرج رحمه الله، د مولاي، لقد دعت من ملات المنين، فأراد أن يرسله إلى الاسكندرون فيقول المهرج: احتلها الأتراك

فيحذر له فلسطين، فيقول له الهمم اليهود فيعتقد صقر قريش، أن المهرج يمزح وهي واحدة من صرائفه التي لا تصدق. فأراد أن يعاقبه على هذه المرحاة الثقيلة، فأراد أن يبعثه إلى سبده فيقول المهرج مولاي وسيناء هي الأحرى رحمه الله هب، يعضد صقر قريش صبره، فيصرخ اقتلوه رجموه ويتعجب صقر هنّلاً وسبباء أيضاً أيها اليوم، فيرد المهرج سيده وشرم لشيخ، وجبل لشيخ

وبعضد صقر قريش، يريد أن يعرف كيف سقطت فلسطين والاسكندرون، و و ومن ثم يأمر سرح الحيل، ويتكلم بتحرير فلسطين وغيرها، ويصبعه المهرج، لكبه يفضي معتداً بضمه، أنه هو صقر قريش الذي فتح 'سبانيا'، وحولها إلى بلاد الأدلس. ولكن مع الأسف، يحتجر على الحدود في بضارة، لأنه لا يحمل جواز سفر. والقوانين لا تسمح بالخروج والدخول

من غير جوار سفر وعلى الحدود - تظهر المحسوسات، وليبروهراملية والرشوة ويحصل الأمر إلى الصداقة. ويهرع الصيحيون لمقابلته صقر قريش، ويذاع ذلك وتجري الرياح عكس ما أراد صقر قريش، فيحضر مسؤول أسباني، وتجري مفاوضات

وتعقد صفقات، لتسليم صقر قريش ككلمة حرب، لقاء صفقة معرية، وهكذا، تنتهي مسرحية (المهرج)، بهدف إطلاع صقر قريش على أحوال الأحفاد الذين لم يحدقوا على مسجرات الأجداد، بل دعوا أصلاً ودعوا تاريخهم وثقافتهم للأجيال. وأصبحوا مرتبهين له



ومن النصوص المسرحية التاريخية التي تناولت التاريخ، وجعلت له إسقاط معاصر، هي مسرحية هرحان بلبل **الممثلون يترشقون الحجارة**

وهي واحدة من أهم المسرحيات التي كتبتها هرحان بلبل الذي لم يغب عن هواجسه وكتباته الهم الطبقي والهم القومي والهم الوطني

تتألف المسرحية من ثلاثة فصول، يتداخل فيها الماضي بالحاضر. وكتابتها مسرحيين، أو مسرحية داخل مسرحية لخصهما تشكلا حدثا واحدا، على الحشنة وفي النهاية تترك المشاهد وجهها لوجه في مواجهة الحدث

من خلال الفرق المسرحية التي لا تحصى أهدافها السامية، ومبادئها التقدمية الواضحة في توظيف الفن في خدمة المجتمع والثورة ونفكر لتقدمي والمقابل تُظهر الحاجة ومتطلبات العيش في مجتمع استهلاكي، يقضم الأحصر واليأس، ويسقط القيم، ولا يقيم وزن للأخلاق، وهذا يجعل التعصب بين طريقتي المرفعة - هرا حتى الصدام والحراع

تسج السارة، ونظهر هرقه مسرحية تجري التدريبات على أداء الممثلين لأدوارهم، قبل العرض على الجمهور تدور أحداث المسرحية في حفلة، وتحديدًا في عام الفيل، حين غزا أبرهة الحبشي مكة وأراد أن يهدم الصعبة

ويتصدى به عبد المطلب بن هاشم جد النبي العربي محمد (ص). الذي قدمه المؤلف من خلال ثلاثة أحداث:

1- إعادة حفرة بنو زمرم.

2- إبقاء النحر الذي قطعته على نفسه، وهو أن يذبح ولداً قرماناً، هيب أو رزق بعشوة أولاد

3- التصدي، ومقاومة غزو أبرهة الحبشي.

عيد المطلب لا يستسلم لحوالات الإحباط وتشيهك همتك، وإن لا جدوى من حصر سر دموم من جديد في يدس الصحراء الفاحشة، وتراذ يفل ما يصيركم إن حفرت البقرة أحفره وحدي، وتشربون الماء، ويشرب حجاج بيت الله، ثم تشرب قريش، وأشرب أنا.

كذلك في التصدي لمرور الحبشي بجند كل من يستطيع حمل سلاح، ويقا تل برهة الحبشي حتى يردّه مقهوراً مدحوراً، ويظل يطارد قلول جيشه المهزوم.

هذا ما حصل في المسرحية، كما كتبتها فرحان بلبل، لكن الواقعة التاريخية تعيد، أن عيد المطلب من هشيم زعيم قريش المقنن، السيل، الحريم، الشهم، رار الأمر طويلاً، وهصر في الأمر ميد، وهو يرى الجيش الجرار الذي يموده أبرهة الحبشي، حصنة، قطعن البنية التي أرعبت أهل مكة وهو ليس لديه الجيش القادر على مواجهه، همل لقومه إلا أني مدير لكم من صبره يوم عظيم، هم لكم مصدح لصيل طاقه، وأوعز لقومه أن يفتروا، وبحلوا مكة، ويسلقوا الشعب، ويشبثو به، حتى يدير الأمر، وذهب لقلبه أبرهة الحبشي، الذي صعق من هبة عيد المطلب ووقاره وشخصيته، همل له مدا تريدة همل عبد المطلب أريد الإبل، همل أبرهه وتكن ريد هدم الكعب، همل عبد المطلب أب رب الإبل، وللكنبة رب يحميه.

لكن في المسرحية، كما قل، بجند عبد المطلب كل من يستطيع أن يحمل السلاح، ويقا تل أبرهة الحبشي، ويتصر عليه، ويسحق جيشه، ويطرد قلول جيشه المهزوم ويؤجل الجدة، حتى تنهي الرالة ثار العرو والعنوان.

في أثناء سير الأحداث على الحشنة، بهذا الشكل يعترض ممول المسرحية لتاجر عصمت، الذي لم يرص سير الحدث المسرحي بهذا الطريقة، هيفترض على المسرحية، ويعري الممثلين بدل (وهم بحاحه) وتم شراء الدم، هيتعن بعضهم عن النصر، من أجل اعدده سير المسرحية وهق للنص التاريخي، أن عبد المطلب لم يحارب، هلمدا جعله المؤلف يحارب في المسرحية!

عندئذ انقسمت الفرقة المسرحية إلى طرفين، استطاع التاجر أن يقسمها، بعد أن وافق طرف على بيع نفسه والطرف الآخر رفض أن يبيع نفسه للتاجر عصمت، وبقي منسك باهداف الفرقة. وأولى هذه الاهداف محاربة التجارة والتجار بكافة أشكالهم وأصنافهم تجار الفصص، تجار النص، تجار الوطن ومن همل، كل عموال المسرحية المملكون يتراشقون الحجارة.

لقد نجح هرقل بلبل، من وجهة نظري، في إعادة كتابة التاريخ، والاهادة من "الحدث التاريخي" في توثيقها من أجل خدمة الواقع الراهن، ومن وجهة نظر معاصرة تقدمية - معادية وذلك في بناء جسر بين الماضي البعيد، والحاضر الماروم، فلم تحديك التاريخ، وأسقط الماضي على الحاضر، فالمرور هو العزوة، إن كان في الجاهلية أو في العصر الحالي

لنصه وطلب ذلك في فضيه العرب المرتكبة - فلسطين، وانقسام الأمة لعربية حول بعض الحاصم العرب، الحوة تتخلف مع العدو الصهيوني سرا أو جهرا - بعضهم بصمت عن هذه الخيبة، بعضهم تنزف ويداهن، والبعض القليل مزال يمانع ويتصدي، من هنا، جاء قول عبد المطلب لذي أصاب كيد الحقيقة: **تبرؤن الخيانة وتعفون عن الخائن، غير أن العدو من الخيانة هو الخيانة (10)**

ولو أن هرقل بلبل كتب مسرحيته وفق الواقع التاريخي، وصحب حدث فعلا، لكانت مسرحيته معادية، فكانت تذكيراً بما حدث، هذا يعني أنه لم يقدم شيئاً.

وفي رأيي، أن هرقل بلبل قر التاريخ ضمن وثق واستوعب درس التاريخ الذي التقطه من واقعة غزو: برهة الحمشي في الجاهلية، ويعرف أيضاً أن القرائن الصورية قد لست هذه الحدث، وسجل الانتصار، وأن الله لم يخذل عبد المطلب، وهذا جاء في سورة الفيل ﴿ ألم ير كيف فعل ربك بأصحاب الفيل ﴾ ألم يجعل كيدهم في تضليل ﴿ وأرسل عليهم طيراً أبابيل ﴿ ترميهم بحجارة من سجيل ﴿ فجعلهم كعصف مأكول ﴾ (11)

بل إن يعرف هرقل بلبل هذا، ويعرف مغزى قول عبد المطلب وللضميمة رب يحميها، ويعرف أيضاً ويدرك من هو عبد المطلب بن هاشم، وثقته بنفسه وبربه الذي لم يتحل عنه. ويعرف أن ما حصل في تلك الواقعة التاريخي واستجابته السوء لعبد المطلب بن هاشم حد الرسول، منذ أكثر من ألف وأربعمئة سنة.

لنصه يعرف الآن، ويدرك، أن زمن المعجرات قد ولى، وأن حامي الكعبة الآن ليس هو عبد المطلب الحمصي، وليس يسد، ولا أمر ابن، يفتخر بعبد المطلب المعاصر، أن يجند الجند، ويجيش الجيش، ويُعدّ لعدة لأن ما تحد بالقوة، لا يسترد لا بالقوة كذلك كنه، له يقدم هرقل بلبل بعودح البطولي الذي كان، بل قدّم لأعودح الذي يجب أن يكون.

أما علي عند عرس في مسرحيته (عراصة الحصى) فمطلق من الواقع الترامن واقع العرب المرز ولا يتكسر على الترخ وآن كدت هريمه حزينان عام 1967 قد أجهت المشروع القومي العربي، وجدت حرب تشرين 1973، لتر الأرض والكرامة، وتفضل عار حزينان؛ فمن ما جرى بعد حرب تشرين، على الصفيدي السبيسي، من خروج مصر من الصف العربي، ومن ثم عقد صفقات الاستسلام والدل مع الكتيبات الصهيونية العصب، قد دق اسفيت جديدا في بعش المشروع القومي العربي، وشرحه في وحدة الصف العربي، وحتى الحد الأرضي منه لا وهو التمدد على الأقل أن يداب مرحلة جديدة على ساحة الصراع العربي - الصهيوني، خاصة، بعد صفقه (سيناء)، ومعاهدات الاستسلام بين حكوم مصر وحكم الحكيم الصهيوني.

بعد صفقة سيناء، كتبت علي عقلة عرسان، مسرحيته (عراصة الحصى)، عكست فيها المرح الشعبي العربي، وحالة التملل والعلين من جهة، وحالة اللاسلام والهرولة نحو ما سعي بالتطبيع مع العدو الفاشم جهر مصر والأردن، وسرا معميات الخليج في ساحة ما في مدينة عربية ما، ثمة مقهى، يقابله مقهى، حيث يجتمع الناس، ولأن المقاهي تجمع الدس من مختلف الاتجاهات، فتظهر العراصة والعراصة تنقسم إلى طرفين أو اتجاهين

1- اتجاه وطني قومي حر يدعو إلى التحرر والتحرير.

2- اتجاه انتهازي، غير وطني، مرتبط بالخارج.

ويمثل ظاهرة المسالم إلى حد الاستسلام - الصهيوني - طرف

ويمثل حسان الانتهازي، الوصولي الطرف الآخر

وتبر أم سليم (أم الشهيد) التي تمثل الشعب مع بادل المقهى (أبي علي).

ومن خلال سير الأحداث، يظهر المعارضون، والانتهازيون، والتجبر، والنصوص والسماصرة والحوية أيضا، في طرف وبالقيل أم سليم (أم الشهيد) وبادل المقهى، ومن معهم يمثلون، الإنسان الحر السبيل القومي الوطني، والشهداء، والوطن.

ويتم تحالف المصلح رغم التفص، ويصور الثمن هو المتجرة دم الشهداء ولهدا، تنهص أم لشهيد وتستمر هم الرجال وكما حصل ليوجين مصباحه في وصح النهار يبحث عن الرجال، وكذلك فعلت أم سليم وراحت تبحث عن الرجال بعد أن سمعت خبر الصفقة في سيناء، فالشهداء نهضوا من قبورهم، لأنهم أحسنوا، أنهم أميموا وهم في القبور، وقد بيع دمهم، ففعلوا صوت سليم الشهيد صاوحا: ((لهم نكمن نعتقد أننا من يساع ويثري، حتى

جاءت تلك المحطات وتلك المصادفات)) ومصدداً، عندما بصمت الأحياء، «وأيحون لأحياء الوطن، يهض الموتى، يحملون قبورهم على أكتافهم، ويلفون الأحياء الدرس في الوطنية وفي الأخلاق.

يؤكد د. علي عقلة عرسان في هذه المسرحية المقولات التالية:

الأولى: أينما ذهبنا أنا عربي. وأحمل اسم العربي بخيره وشرفه بقضائه وعلمه. ومن هذا العربي، عن كرامته أذاع اليوم⁽¹²⁾

الثانية: دم الشهيد.. ندي هو سباح هذا الوطن، الذي روى هذا التراب وضمخته، إن لا يذهب هدراً، وإن لا تسع، ولا يسؤم عليه

الثالثة: تحرير العقل العربي من الأوهام والتبعية.

الرابعة: الاستمرار بالتحصيل ولهذا نسمع أم الشهيد تطمنن نفعه قتله «قل لربك بدي ولدي سوف يبقى مشعلكم مرهوع، ما بقيد أحياء ما بقي في إرضاء حياء واحياء»⁽¹³⁾

من هنا، كان لهذه المرأة المناضلة - أخت الرجال الحقيقيين - أن تربي في دم ابنها الشهيد ورثاته الشهيد، شرف الحياة، وشرف الحياة من شرف الوطن، وشرف الوطن من شرف الوطن - الإنسان وكرامته.



ومن النصوص الاجتماعية، أحررت مسرحية مقام إبراهيم ومنقبة توليد إحصائي، الذي كتب أكثر من أربعين مسرحية، تناول من خلالها موضوعات عديدة ومتنوعة سياسية منها، والوطنية والاجتماعية وقد يظن عند أهم من هذه المسرحية، في نظر النقد مثل مسرحية (الضابط) و (هذا النهر المجنون) و (كيف يصعد دون من تقع) و (وديب) وغيرها

وأود أن ألمح إلى مسرحية (أوديب) التي أطلق عليها (مأساة عصرية) مدكراً بمأساة أوديب - مسرحية سوفوكليس المعروفة، التي يقتل فيها أوديب الأعمى ابنه في كس نعمة لعمه أوديب، وهي قصة القدر الأعمى، فإن (أوديب) وليد إحصائي، كما يتبين (الكوميدي)، أن أوديب سيروج أمته، ويقتل ابنه في مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكليس، عرّاه دلفي، هي التي تتنبأ أما في مسرحية إحصائي من (الحاسوب) هو الذي تنبأ وصف يرى بمد سوفوكليس، أن أوديب قتل الأب أي قتل إحصائي أم أوديب إحصائي، أنه يقتل

الاس. أي أنه يمثل المستبيل وهذه الشخصيات قراءة للواقع والمستبيل مع أو رؤية تشاؤمية لوليد إخلاصي.

أما في مسرحية (مقام إبراهيم وصفيّة)، فهذه يجسد طقوس مسرحية لدعوة شعبية جرت وقائعها في حي من أحياء مدينة حلب، حكما يقول إخلاصي، إذ يتأمر حي بكامله على عاشقين شابين، ويقتلهما، ويتحول قبرهما القسري إلى مقام يبرزك به الناس.

قصة حب، بين إبراهيم اليتيم أجير في المطعم، وصفيّة ابنة شيخ الجمع لمة الجميلة وحسن إبراهيم اليتيم هذا، مقربا إلى قلب الشيخ، وهو من مريديه ولحسن بعض من وجهاء الحي المستدرين مالي، أرادوا الزواج من صفيّة ووقع التماس بين (أبي الخروس) تاجر المواشي، و(أبي الضيف) تاجر المحدرات لكن صفيّة ترفضهما، لأنه تحب إبراهيم فيقوم أبو الخروس وأبو الضيف وبمساعدة الأسع بشاعة أن علاقه مشوهة بين إبراهيم وصفيّة، وهذا لا يجوز في الشرع، فيحرض أباها الشيخ الطيب لذبها، كي يفصل عهده، وعاد الحي.

وهذه المفهوم الحظي للدين والتدين، استل الألب للامر واقعة استه بالديح، واستطقت هي الأخرى بكامل قناعتها، الأمر والده واستل المصطنع وهم بدبها عملا، لحظتند تدخل إبراهيم، ويطلب من الشيخ أن يدبها بدلا عنها وبعد أن بكتشت الشيخ لمؤامره، وأر حب العشقين حب عذوب بقي طهرا، يكتب كتابهم على سنة الله ورسوله، ويتزوجون ويحتفلون في المقام، ويذهب الشيخ بدم طير على سكينه، وعندما يُفصح الأمر، يجد حيون تاجر المواشي، ويقرر تجديد إعمار المقام، ويحضمون البناء من غير نواخذ، فيحقق المروسان داخل المقام، وهكذا يدفن الحب خلف جدران الأثائية والحق والهمجية ومع مرور الأيام تتحول المقام إلى مخصص بقدسه الناس وبحور الألب الشيخ لطيب، وينفذ بصره، وبقي المسكين يدور حول المقام يتلمس جدرانها، ويقول: ولكن إبراهيم وصفيّة لم يموت، أي اسمعهما في ابتهالات المحتجين وأراهما في تساؤلات المعذبين.

في هذه المأساة، جسد وليد إخلاصي فاجعة شعبية، قد يكون لها واقع. لكنه عكس حياة المجتمع، ليس بالضرورة في حلب، بل ربما تقع في أي مدينة من مدن العالم الثالث، حيث سطوة رأس المال المتوحش والنهم الخاطي المتحجر للتدين، واستبداد الدين البسطة، تحت وطأة الأعراف والتقاليد البالية، والمعصومات الحرم للدين، وبطش المتفدين في المجتمع.

مأساة (إبراهيم وصفيّة) كشفت حال المجتمع، من خلال قصة حب بريئة، لتظهر الدناب المتربسة بهذا المجتمع، وتفصح الأدبية، والجشع، والظلم، وتورم الدنات، والجهل وذلك في تصرف المومنين، سواء في عودتهم من الحج، أو في سلوكياتهم اليومية، وتظهر لناس

والتماسة في القاع الاجتماعي، والانتهازي التي لا يخلو منها مجتمع، وتواطؤ السلطة مع الأغنياء، من خلال رئيس المحضر وغيره.

تقضي الأمانة العسمية، العودة إلى بصوص تكثيره، وأسماء جده قدمت بصوص هامة اعنت المشهد الممرحي، وتناولت موضوعات مختلفة: تاريخية، وفلسفية، ووطنية واجتماعية، واذنهر على سبيل المثال:

- الأب إلياس زحلاوي

- خليل هداوي

- معروف الأرزوط

- عبد الوهاب أبو السعود

- عمر أبو رظمة

- سليمان العيسى

- علي كنعان

- عدنان مردم بيك

- حكمت محسن

- مراد السبيعي

- حسيب تتيالي

- صديقي سمعيل

- عمريل كتحاله

- ندير العظمة

- وليد مدفعي

- وليد لمصل

- يوسف مقدسي

- فارس رزوز

- رياض عصمت

- عادل أبو شنب

- خالد محي الدين البرادعي

- أحمد يوسف داود

- محمد أبو معتوق

- عبد العزيز هلال

- جان الضمان

- حمدي موصلي

- جوان جان

وغيرهم وغيرهم.

وأعترف من الكتاب الشباب الذين لم أقرأ لهم بعد

إن الحديث عن النص المسرحي المعاصر، وعوامل التأثير بالمسرح الأوربي العربي والمسرح الروسي والسوفييتي، وبطوء تيارات ومذاهب انعكست بشكل مباشر وغير مباشر في كتابات مسرحيين السوريين، مثل الواقعية، والتعبيرية، والسوررئيلية، واللفظية، ومسرح العبث واللامعتول، وتيارات ما بعد الحداثة، تتطلب وقته أخرى. لا بل وقفت متويلة الإبداع عمل فردي، والثقافة عمل جماعي، والمسرح أحد أهم وجوه الثقافة، ولذلك يتطلب جهوداً مضاعفة، من قبل المهتمين، والمخلصين للمسرح، لإعده المشهد المسرحي إلى تالقه

وأختم بمقولة شكسبير:

(هذا العالم مجرد مسرح).

ويقول

هذه الدنيا خشبة مسرح

وجميع الرجال والنساء مجرد ممثلين.

هوامش

- 1- فرحان نليل - شؤون وقضايا مسرحية
كتاب مجلة دبي الثقافية، الإصدار (71) ص 36 - دبي - 2012
- 2- المصدر نفسه ص 39
- 3- نليل الحفار - الحياة المسرحية عدد 57 - ص 3
- 4- خالد محي الدين البرادعي - خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - 1986، ص - 276
- 5- ممدوح عدوان مسرحية "محاكمة الرجل الذي لم يحارب" ص 10 - 11
- 6- خالد محي الدين البرادعي - خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - 1986، ص - 278
- 7- محمد المناغوط، مسرحية (المهرج) - ص 499 - الآثار الكاملة، دار العودة بيروت، الطبعة الأولى 1973.
- 8- محمد المناغوط، مسرحية (المهرج) - ص 499 - الآثار الكاملة، دار العودة بيروت، الطبعة الأولى 1973 ص 566
- 9- فرحان نليل، الممثلون يتراشقون الحجارة، وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق - 1975
- 10- المصدر نفسه، ص 114 - 118.
- 11- القرآن الكريم سورة الفيل
- 12- هراضة الخصوم - دمشق، اتحاد الكتاب العرب 1976 - ص 89
- 13- المصدر نفسه ص 126
- 14- مقدم ابراهيم وصفي - مسرحية وليد احلاصي، مجلة الاقلام العراقية - 1980

نظرة في الشعر الجاهلي

قلم

ماري عجمي

يزورني في اثناء كتابتي المقالات التي نشرت مؤخراً عن امرئ القيس احد اساتذة الادب الاجلاء فشبير اشارة حالمة من السدل الى اني اتسرع في ما احكم به على امرئ القيس دوراً من دور الشعر الجاهلي على الصعوبة التي يعاينها الانسان حين يخرج من حيزه الطبيعي ويقترب من تلك المواقف التي اطمان اليها وآمن بقائدها، فحينئذ لا يكون الشعر في حيزه الطبيعي بل في حيزه الممتد الى ما وراءه الجرداء، وبعد ذلك في حيزه الممتد الى ما وراء ذلك، لا يلبث ان يشجعني على الاستمرار في الاعمال الأدبية وسيرتي معها في قوة وجددة، ويقيم على لاساتذة الذين يحفظون باحسن فكارهم يصورونها على الشر وأشدط مرة حرة الى الكفاية والحدس وانما هي أمة دواقة المدرسة، فبذلك تكرار د تعالج في هذه الحواطر وتزاحم حتى كأنها تطفح فأهال على هذه الاوراق البعيدة المستطبة أحررها بسرعة أضمتها بهزلة هذا الشعر الجاهلي في نفسي مشقة منه على طرفة الكالوريا لدين يدلون في حفظه وفهمه جهوداً مضاعفة على كون المهر وض عليهم استظمره منه، يبدأ عن الحياة بعداً من السجادة مبعداً لا بد ان يفهم عن الادب العربي .

واكثر ما أشق حين يقرب موعد لامتحانات وحين اراهم مستهين في كل مكان حتى في المقهى وفي حوايت الخلاقين يكررون ما يحفظون من الشعر في السقة والكلام

والحر الوحشية نكراراً يحدوك الى الرحمة بهم والاشفاق عليهم .
وعندي ان شعر الجاهلية الثانية اي شعر القرنين المخاضين لظهور الاسلام هو
الشعر في عصر الاحتطاط الالبي ، او عصر خمود العاطفة والخيال على الاصح ، وهو
اشبه العصور بعصرنا هذا الذي طعت فيه المادة وبررت نظرة العقل نحاول ان نحقق
نصته المظلمة وشاع السعي وراء المصلحة فقام التعيير الصادق حتى ان كلاما من
امرى القيس وزهيراً وعنترة قد صار حجاباً من معاني المتقدمين يقتبس ، وأنة من
يبايع ادبهم يستقي وأن لا جديد في ما نظم .

بل ان قواعد النحو ايضاً تلك التي نعرف ووضعها الى ابي الأسود الدؤلي - وهو
الذي سبق الى جمعها وتدوينها على ما اظن - لم تكن على ما يتراءى لي بمجولة عند اهل
الجاهلية الثانية ، وان لم يسبق من قبل الا في تدوينها وشرحها
والزيادة فيها بغية تعريب بين الشعوبيين الذين استقوا للاسلام ، وان الذين سبقوا
وضعها هم العلماء من اهل الجاهلية الاولى .

يدللك على ذلك قصة الناقة السريانية مع ميسرة في ثرب من غواة الشعر فقد
اتفقوا مع قبيلة ان تسمى قصبة في جزيرة فاسية لمصرع مجروراً في القافية
المحرورة حتى تبه الى خطئه فقال : دخلت يثرب وفي شعري عاهة وخرجت منها
وأشعر الناس .

وببعد عن الصديق ان قواعد النحو تضعها السليقة وتدافع عن مخالفتها السليقة
وحدها وتتعهد بنشرها السليقة وان القوم لم يفكروا بنشرها بين الناس قبل الاسلام ،
وارجع انما وجدت هي واساندة سهرها عليها ، فاذا عوها على القوم حتى كانت معروفة
بالقوم بها سليقة بدليل من الشريعة الطيبة ، وشاهد من اننا لا نقع في الشعر الجاهلي
على لحن الا في القليل النادر ، وسبب واضح من قصة الناقة مع اهل يثرب .

وكأني الناقة في قوله التي اسلمت ذكرها أدرك ان القوم يسخرون منه سخراً
خفياً ، لا يجرأه لهم على مصارحته به فذكر ما ذكر وأقر بخطئه استعادة لكرامته
عندهم وما اري سبباً لوقوع اختيارهم عليه ليكون حكماً بين الشعراء في سوق عكاظ

إلا لمنزلته ، الوردجوازية ، ولكونه ذلك السياسي المحك الدافذ الكلبة عبدالمالوك والامراء
القادر ان يضر من يشاء وأن ينفع من يشاء .

يحدثنا شعر الجاهلية الثانية عن بعض امور تتعلق بملايس اهلها وطرق معيشتهم
وعاداتهم الاجتماعية وبعض اوضاعهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية حتى اذا جاء
ذكر الدين والحرب قمع بالاشارة اجمالاً الى اهم كانوا يعدون الاوثان ، ويسمى لنا
بضعة من أصنامهم ، ولا يمضي بشيء عن تاريخها ، ولا يوجد فيه وصف شعري
لمعركة ما تجلت لهم فيها الالهة وعملت عملها في خذلهم او انتصارهم على عادة اهل كل
دين . سكت الرواة عن كل هذا لأن الاسلام أراد ذلك ، يقصد به الى توحيد صفوف
العرب بمحو تلك الذكريات ، ازالة لما يتولد عنها من ضغائن واحقاد ، كما ان
رسول المسلمين حذر المسلمين صراحة من "شعراء" و"شعر" وأمرهم بالانصراف عن
الادب الى الدين ، وتجهل رواد الاسلام كل ما بطنه شعره . فريش المشركون ،
وجاء الخلفاء الراشدون وحسوا حدوده في صيرت الناس عن شعر ، ففقد الادب والعلم
والاجتماع والسياسة ذلك كل ما خصه دعوه المبركين - السياسية خاصة
والاجتماعية عامة - من الاراء السالبة في وضعه من المشركون وحججهم وعقائدهم
واوضاعهم ، معتدلة كانت او ملطفة او عنيفة . وانما كره الرسول والصحابة الشعر توجهاً
بقاوبهم الى الدين وحده ، ولما كانت توحيد الالهة محور العقائد الذي تدور عليه
الرسالة المحمدية كلها ، اخطار اصحاب هذا الدين الى المقضاء على كل ادب وثني له
علاقة بالاساطير وقصص الالهة . قضاء مبرماً ، مخمسة ان يحتدب القلوب ويستهيوي
الالاب ثاية بقوة عذوته ورخامته ويسترجعها الى الوثنية الفقية البارعة الي رثاها
اماتول فرانس اجمل رثاء . ويؤكد لنا اعلام الادب ويكررون واحداً اثر واحد
ان لا ملاحم في الشعر الجاهلي وان لا اساطير وان ميزات هذا الشعر تقتصر
على صدق الشعور واستقلال البيت وضيق الخيل وحشونة الالامط وعرابتها ما عدا
الفاظ الشعر الغنائي ، وان اغراض الشعر عندهم لا تزيد على للمح والحماسة والغزل
والهجو والمدح والرثاء والبكاء على الدمن والاطلال .

وهم بهذا القول لا يسمحون لمفسر أن يطل من يضع كوى ينفذ اليها منها
بعض الشعاع المبعكس على أحول أهل الجاهلية الأولى، فيؤصدون بذلك باب
الاجتهاد ويحكمون حكم الأقدمين بالاعتماد على أدب الجاهلية الأولى التي لم يسع شعراء
الطليقة الأولى، أمثال امرئ القيس ورهير وعميرة، إلا الاعتراف لسبق من
تقدمهم وتوقه في التعبير، عن كل ما يحال النفس، في قلائد لا قدرة لهم على الاتيان
بأنفس منها. تعمل في هذه الحواطر عملها فتحتفي على أبعاد النظر وتدفعني إلى الاستمرار
في استقراء الآثار، فأرى أن استقلال كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة
بغرض خاص وإن عجز القصيدة عن تأدية المعاني حقها من بلوغ الغرض، قد يكون ناشئا
عن أن القوم بعد الإسلام أرادوا أن يحجوا من بقايا الشعر الجاهلي كل ما فيه ذكر
للآلهة والدين القديم فمضوا على وجهه وهو أن يتركوا ما كان شأنه أن الجاهليين لا يمكن
إلا أن يكونوا مع بدعتهم تهافتا فربما إلى الطبيعة ويح كآنها في سياقها المعاني غير
ناقصة وفي عدم وثوقهم من بعض ما في عصر كل شعراء.

فاذا شئت أن تصدق أن هذا الطريق المفتوح، قد سلكه عماره الوحشي المأخوذ
بقوة كله على صيد ما لا يملك من الحياة ويتحرك حركاتنا
ويشق أشواقنا، آمنت أنه، وقد عبد الآلهة وافتن لأصنام، لا بد أن يكون
قد لطم لها شدة، خدع هذا الشيء بعد الإسلام كي يقطع ما بين العهدين الوثني
والإسلامي أو يقضي عليه برمته.

ومهما قيل في أن العربي بعيد عن الورع وأنه لم يألّف التدين وإن العرب ماديون
بميوههم وعقبياتهم وحيالهم وشهواتهم، ولا سيما البدو منهم، أراهم وقد وجدت لديهم
آهه وفرض عليهم الحج، من المفتوحين بذلك الدين اقتتنهم بانوق والكلاب على
الأفل، وإن أدبهم لابد أن يكون قد اشتمل على أساطير توافق من شأنها كل
عقدة وإيمان وث من الآوثان، وإن دلالاتهم وبداهتهم وحماسهم في الحروب
والإسياد التي استدعت قديم قراير، لابد أنها قد تهم إلى لطم ملاحم، أو شبه ملاحم،
يصعدون فيها معاركهم وحنالهم، وتمش الآلهة تبرز لهم في حالي النصر والخذلان.

وانه اذا كان من اختلاف بين الخيال الاجنبي والخيال العربي فهو في الاتجاهات او في عوامل الايمان لا في القوة والضعف .

وقد تكون الرنة الموسيقية في هذه الملاحم العربية التي اتخيلها ، اضعف منها عند اليونان ، والسط الحامى ، بسبب تعدد حصولهم على وسائل الحضارة اجمع بينها ، او عدم احتفائهم بالمآرب السياسية لتفرق مشيقتهم ، او عدم مدسة مشيقتهم ، واستمرارهم على الغزو ، وعلى ذلك ارى ان لا بد للعباسي الا ان بطب وان يتخيل وان يخلق بخياله الى الجوزاء ، انى حيث الاوليت مندى لائمة ومعرض لمن ، ذلك الالمب الذي تفرعت منه الاديان وكان له اثر كبير فيها ، فان سلمت معي انه كان للعرب بعض ملاحم جار عليها القوم بعد الاسلام فقصوا عليها بالغناء ، واذا صدقت ان هذا البدوي الطافح قلبه شوقاً والذي يبعث من حزن دقة تصدح في حيوياته هو اساس له شعورنا وامياننا ، انجلي ان الامر وفرت في شوقى ، لا انك كان قد اسمع آلهته التي يعبدها شعراً لوتدول لهر منب المارسية والتذب أكثر من يهز فيك وصفه للحممر والوق ...

أمن المعقول ان يمشى هذا الخيال في فوف منب معموده ؟ أمن المعقول ان يقف امام آلهته يوم الحج ويوم المعركة وفي اويقات يقضات الروح صامتاً عن الانشاد لا يحير بكلمة ولا ينسب بيت من الشعر فيه ذكر للمعركة او للمعرك المتصلة التي يخوض حملاتها ، ولا ينظم شعراً فيه ذكر للاله الذي طراجر لا يعبده معتقداً انه الساهر عليه الاخذت صره القاهر لا عدائه الحارس لا حجاب المراق له في حله وترحاله في عرض الصحراء وعرض البحر وايام الجذب وايام الحصب فالخيال البدوي الذي جعلوه عديفاً قصير المدى ، بعيداً عن الفن ، غريباً عن الحياة في كل عصر منذ الخليفة حتى اليوم ، خلأ من القوة عاجراً عن اصرام العواطف والهيب المصنات في معين المشاعر الانسانية قصي عليه عاملان هما الدين اولا واتجاه الناس في عصر الانحطاط الادبي الى الماداه ثانياً ، بآثير انتشار الحضارة المصرية ، وهي الحضرة العقبية ، وشيوع حضارة الرومان وهي الحضارة المادية وكتلا المصريين والرومان كـ من جيران

الحزيرة . فالروم من جهة والمصريون من جهة أخرى فضلاً عن الفرس أيضاً الذين تأثروا بالحضارتين المذكورتين معاً تأثراً أكبر من تأثر العرب بهما، قد عملوا عملهم في النفوس العربية الى ان قدر الله للعرب ظهور رسوله اليهم .

هذان السببان وهما الدين والاحتطاط المادي، او مفهومة الدين لهم وهم في حالة من ذلك، الاحتطاط، حرماننا القسم الاهم من الادب العربي، فان حمدنا لمهضة العرب الدينية والسياسية في عصر الاسلام فلا يسعنا الا ان نرثي شعر الجاهلية الاولى ومعظم شعر الثانية، ذلك الكثر الادبي الذي لو بقي لنا حتي اليوم لكان مدعاة للفخر وشاهداً على ما بلغت اليه هذه الامة في تلك العصور النائية من مقدرة على ترجمة خواجلها عندما كانت ارقى الامم .

واذ بلغت هذا الحد، وادركت ما دكترت عرب الى الواقع، فلا بد لي اذن من استراحة امرى القيس عموه، وعديري على ما سبق لي لشرد من تقمتي على شعره، انهم ابادوا أحسن شعره، وهو حظ سائر من جاء بعده من كثر اشعراء ايضاً، فان اكثر شعرهم قد أهمل وحكم عليه، مما لم يح الجاهل ان يرفق به سوى ما ابقوا للسوى يرددونه وهم يقومون بالرحلات والاشعار على ظهور الخيل والوق لا شتماله على وصف هذه الحيوانات، وما احتاجوا الى اشادته في اداةم ومعارض الحماسة والاعراس وحفلات التكريم لعظماء الناس .

ان العرب لدرو مزاج حار فكيف يكون ضيق الخيال من كان مزاجه حاداً، وانهم لدرو بحمة فكيف يقصر التحجب على وصف حيوانه لا يتجاوزها الى وصف معركة جارف فيها بنفسه واعتقد ان الالهة وقته فيها الهلاك . وان العرب لأهل همة مرهبة فقد اقبلوا على توسيع لغتهم ونهذبها لفظاً ومعنى فكيف يقف الهمام عند وصف خشونة الخيام لا يتجاوزها الى اعذب الالفاظ والمعاني في وصف الامواح وتدحرجها تحت اقدام ملك البحر، او وصف عناصر الطبيعة فادنة وهائجة، ولهم الصحراء على اشكالها والجمال على الواسع، وكلها بما يملأ قلب الورع والعاشق والحزين والحرافى والناس والطروب رهبة وخوفاً واملاوطرباً، ان الخوف وحده — وهو اشد ما يعترى

الانسان من الانفعالات وخصوصاً الانسان القديم الذي كان له منه نصيب اكبر من نصيبنا اليوم - يكفي ان يدعو العربي الى نظم الملاحم اسوة بغيره واشاء الاساطير الدينية او ترجمتها والدعوة الى التسليم بها والانكسار عليها والاتحاء الى رحمتها وعونها . وما الخوف الا من اكبر عوامل اهاجة الخيال وتوقده بل ان الاديان انشئت حباً بخفض سلطان - ثم ان الخوف هو في حد نفسه كغيره من الالتاحات السلبية ، ثورة خيالية تفوق ما يحتاج الحب والطرب والخيال .

فان شئت دليلاً اقرب مما قدمت فارجم الى مقدار ما حفظ كل من يشار وابي نواس وابي تمام من شعر الجاهلية تجددهم يفاخرون باسظهار عشرات الالوف من تلك القصائد حتى لقد قيل ان ابا نواس حفظ لستين امرأة فضلاً عما حفظه للرجال . هل يستطيع احد ان يصدق ان عوماً عديداً ، سواء جعلوا له رمزاً من النمر او الحجر او الشجر ، ما يذكروا اولاً مصداق لما يروى عن قدرته في الاساطير الميثولوجية . ما سمعنا ان - كما يجب ان لا ننتهك الصحة ما يروى عنه .

بل هل يستطيع احد ان يصدق ان هؤلاء هم الذين احرموا الخيال ولغتهم تشهد على عظم مقدار ثروتهم من الالفاظ لديه على حالات نفسية اوصفات معنوية . وهل وضعت لفظة لشيء مادي ملموس او لفكرة فلسفية او لعاطفة بشرية او لصورة وهمية فلن يوجد ذلك الشيء والمفكرة والعاطفة والصورة .

فادامح سلطنا مع القائلين ان العرب ماديون عيرون عن الروحانيات منصرفون عنها اعتداداً منهم بانفسهم ونشدة ناسهم واتكاهم على - واعدهم وعدم تطرق الخوف والخور والجن الى موسهم وصح هذا القول في اهل الجاهلية الثانية ، وعلى بعض البدو الرحل ايضاً الذين يقصرون همهم على العز وحده واسطع البراهين على ميل الغزو للثنين هو ان فكرة وجود الله ووحديته خرجت من بين الهرين ومن القبائل الرحل على ما يرجح كارت مكدشف آثار توت عبح امون . اما الذين اثروا بعبادة الاوثان واذاعوها وعمموها بين مواضعهم فقد فعلوا ذلك وهم مقتنعون انهم الاقتناع بما يروى عنها في الاساطير وما ينسب اليها من خوارق المعجزات بل هم قد فعلوا ذلك

وهم مؤمنون بما وراء الطبيعة ، مستسلمون الى كل ما قيل عنها ، اي أنهم كانوا على جانب عظيم من الورع وشدة التحمس للذين يتصف بهما كل شعب يوم يدين بدين جديد والذين يتدرجان في البرودة كلما بعد القوم عن عهد رسول ذلك الدين .
 فإين هذا مما يفرضه علينا علماء الادب من ان لا اساطير عند العرب . ولا ملاحم ولا خيال متسع ، بل اين هذا من دلائل انحطاط الامة العربية قبل الاسلام الذي ينبئنا عنه التاريخ : ما ارى ذلك الانحطاط الا الارتقاء المدعش يبلغ ذروته اهل الجاهلية الاولى دون اهل الثانية ، بذلك عليه لغة العرب المهذبة تهذيباً عجيباً تؤدي خوى المسميات على اختلاف أنواعها ، حتى ان الاسلام لم يحتج بعدئذ الا لبعض مصطلحات تتعلق بالشرع الجديد والعقائد الجديدة .

ماري عجمي

بضعة ألم

الا لا تقل ان الشقاء لهين	اذا ما درى الانسان كيف يجانبه
وان حياة المرء تحلو له اذا	علا ادبا اولان للناس جانبه
فكل له من جور معشره اذى	تنوء به آدابه ومناقبه
فكم مرة من اجل ارضاء صاحبي	جرحت ضميري والضمير يعاقبه
وكم مرة كذبت نفسي لانني	اضن بغيري ان تبين معايبه
فما لفقوا دي كلما ازداد رقة	تريد عليه من سواء متاعبه

صادق

نظرة في شعر إبراهيم طوقان

ب. إحسان عباس

هذه قوة تمكن صاحبها من أن يلمح بفلاحة البعث
في أمور تدور في ظاهرها متعددة ثم تكون في ساحة
ذلك الرب غيب لحدوث ثارة السرور و الحاجة وقد كان
يراهم يركب في هذه الباحة على الاثر ، معقدا أن تكون
ثارة السرور عن طريق للحاجة لصحبة أي أنه حين
استعمل كلمة ، فكتة في تصويره للذعر كان يشير إلى
روح الدكاهة أو المبحرة التي تطلو عن الطريقة في
التعبد أو من البناء الكلي للعصيدة

وقد حاول الدكتور عمرو فروخ أن يحدد الفكرة في قول: «إنهم يسمونها بـ «وثن» الفكر، وأنشأه النحال إلى قسم المذبح الجامع لا موجد العناية» أو محض

۱. نام و نام خانوادگی: محمد علی محمدی
 ۲. شماره دانشجویی: ۹۸۷۶۵۴۳۲۱۰
 ۳. تاریخ: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰
 ۴. محل: تهران
 ۵. موضوع: مطالعه و تحقیق
 ۶. نام استاد: دکتر. سید علی حسینی
 ۷. نام دانشجو: محمد علی محمدی
 ۸. نام مدرسه: مدرسه علمیه
 ۹. نام شهر: تهران
 ۱۰. نام استان: تهران
 ۱۱. نام کشور: ایران
 ۱۲. نام دانشگاه: دانشگاه تهران
 ۱۳. نام رشته: فقه و حقوق
 ۱۴. نام مدرک: لیسانس
 ۱۵. نام مدرک: لیسانس
 ۱۶. نام مدرک: لیسانس
 ۱۷. نام مدرک: لیسانس
 ۱۸. نام مدرک: لیسانس
 ۱۹. نام مدرک: لیسانس
 ۲۰. نام مدرک: لیسانس

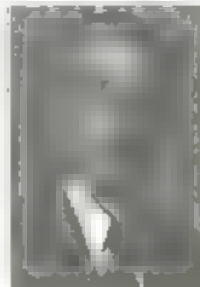
١٠ الثاني فإمده صورة هـ كمايت تبادي هـ
تريكة الشعرية مد مهور الشعر الإرندي ولحم نطائر
ييسر خدعان هذا الضاعوي في ثورته علي الأسلوب
شعري الذي كان سائده من عهد مرديان نتجاص لا
من الحظيفة الناعمة وحسب، من من القاموس الشعري
حذولان مطلع كل مدهو مصطنع وإن يؤثر أسونا
نقشة الحبث العدي ينسب كانسط امواج المبتث كانه
سرحه صاعده من القلب

وبعد وصلت هذين الجداين بالشعر، الإنجليزي لأن
إبراهيم قواً ولأيدٍ مداحٍ كثيره من ذلك الشعر
وعزى مصطلح (Wild) على نحو ما وعاش في فترة
كان لا يزال فيها أثر لدراسة الشعرية التي ترمسها
عنه وليس قوب وسع الديوخ وصفته دلالة لأجنبي
من يسهل إليه دلائل كثيرة، ففي مسوداته قصيدة
مترجمة عن هايني كما أن قصيدة «مصرع بلبل»
والتي هي من قصيدته «تسار وتورد» لا تسار ولا تورد
منه بل من في أحد أعمدة جريدة (مصر) مقالته «تور
تسار» - رؤى الديوانية (Vision of Judgement)
التي يرد فيها على شاعر البلاد الإنجليزي في
عصره «روبرت سميث» ونحن قد المثل الآخر يؤكد
فهوم إبراهيم ليكنه عن قصيدته نظرون ليست سوى
ليكنه قصيدة «أمار ما لنسرد على شاعر البلاد المتكرر



لا شك في أن بواهم طوقوا الكبر شامخاً أنجيته
فلسطين حتى أوجر العقد بأربع من هذا القرن وقد
حصص بواهم في بقرته إلى الشعر وهي تصوره
لصنعة ليدأين بقديهي كاره لهم أروعها العميق في
برحة شعوره بقية أم طلبة الأول فقد غير عنه بقوله
«شعر بكية قد يحسن الشاعر قولها وقد لا
يحسن وقد (نلقها) بقارئ أو السامع وقد
تقوتهما وكما أن الإنسان لا يجوز أن يحكم عنه
محالطة في حجة أو حستين فكذلك لا يجوز أن
يحكم على الشعر بقصده أو قصديتي»^{١٠} أما طلبة
الثاني فهو إيماء إلى «الشعر غيرت نظرية موروثه لا
أثر لحد الخاطر عليها بل اتفق به هي»^{١١} أن تكون
موروثه^{١٢}

وهذا، يمكن أن يصلح، إن فهم بالشعر الإنجليزي
وصلاً وثيقاً، فاما البداية الأولى، بشعر نكتة، فليس نجد
فيه سوى تصوير محلي، لا ترحي به لفظة **Wit**
لإنجليزية، وهي لفظة يجر أبحاث معنى دقيق وحاد
للدلالة عليها، وربما كان التعبير عنها بقوله النجم حديداً



بتعبيرات الشعلة، واختيار موضوع بلاغ
واستغلال اللح والكلمة. وما إلى ذلك من وسائل وقد
استطاع إبراهيم من خلال الزيت الذي قدوة بشري ومبد،
الذكته أن يجعل جانباً كبيراً من شعره عذراً لحدوثه
في لحظات الزاخرة والذعة أو غي لمطالب الثورة
والمضال على أن القلوب يار الشعر عباد بشريه
مروية لا يهمل أيضاً طبيعة الشعر تقسيمه أشمولياً،
فقول إبراهيم



د احسان عباس

بلغ شعر إبراهيم ثلاث ذرى متعاقبة
ذروة الحب، وذروة الشهوة، وذروة
المتخلفة، الوطنية

فلم يكتفوا من غير قول
دارك الله في البرزخ القوي
عنه على سجدته عميقه في محاضره
عماء المشايخ عظيمين، بل إن الشطر الثاني من البيت كان
يتروك على كل لسان في نطاق الحديث اليومي قبل أن
يتمم بالشعر كما يفعله

تجربتي مدني وكن ضلالي بين العباد
أولاً رخصاً الثانية من العبارات في العمق، وفي
طبعه الفائق وفي الرصص الغني وفي متبعية الحسن
المصري ليس يحتاج مثل هذا الحكم التقليدي إلى ضوء
من فقه مستويات مختلفه أيضاً

وقد امتد أثر هذه الجديان الفديحة إلى أكثر ما يصح بموقف إبراهيم من شعر الآخرين وإلى تصور شعره أم أثرهما في موقفه من شعر الآخرين فيه حصة يسيرة من كل شعر يمكن أن يرتد إلى هذين الجديان وقد استشهد عجايبه **المنصبي** و**شوقي** (وهو عجايب بعض تجاور الذات إلى قسم خارج نطاقها) وإلى أكثر من أنجدب إلى أشعارهم إنما يمثلون هذا بخلاف الثاني، وحينئذ على ذلك شعره، **المفصل العجائب** من **الأحشف**، فمن عجايبه لا نقف عند حد موضوع القول وإنما هو في أساسه قائم على قوة **اللمحات الذكية** **الذالة** **والفراقات الذهبية** **المفجعة** في شعره، **المشعر** ومن عجب أن إبراهيم لم يكتشف **افتقار** **الرومي** **والفعل** **نكاس** **للتجاف** **العشوي** **شأن** **أحر** **أما** **الدين** **كرهم** **من** **تسخره** **هزاف** **وجد** **نفسه** **بعدها** **عنهم** **أنهم** **هم** **أنفسهم** **كانوا** **يعيدون** **عن** **الاعتقاد** **لهذين** **الجديان** **الكثيرين** **وحيث** **مكن** **شاعر** **البلاد** **لإيجلسي** **ومدى** **جريدة** **شعره** **بشوقته** **تذكر** **أحمد زكي** **أبو** **شندي** **وقال** **«وأنفال** **هذا** **الشاعر** **بلاء** **من** **الله** **لا** **يملك** **بقية** **أن** **يتمنى** **به**



طولان، المازنی واپو سمنی

عزى إلى هذا الربط بينه وبين صور إبراهيم شعره وتلقاها
الغريسة لا يعني أنه خرج يهدين الميادين ، سابقا الجند
العربي ، بقول إبراهيم إلى الشاعر بكمة يؤد
على سحر قنود وتعمد مدرسة ابن دانيال وإيجاز
والسراج والبراق رغم شعراء استمعوا قنودا على
لديهم ، بتصوير المارقة اللقمة بينهم وفي مظهرهم
على سحر صاحت سامر وقد سلك إبراهيم في الشعر
يجوز طريقهم ، بل ربما أرى عليهم في كل
عنهم إلى حد كبير ، حتى سحر قوة الملح لديه لتكشف عن
خلق لأوضاع السياسة والاجتماعية فكانت «البكّة»
ر بعه بينه وبينهم إلا أن تباين التغذية جعل الفرق بينه
وبينهم كبيراً ، وقد وحده يدل على نقص في تعريف
إبراهيم لشعره ، فإن «البكّة» نفسها دلت على مستوى
واحد من القدرة على المفاجأة ، وإثارة السور فقد تكون
في خدمة للهجة الفردية (كما في في سترعت ابن
الروهي) ، وقد تكون في خدمة الإصلاح الاجتماعي
نأى هذين المسارين أقرب إلى حقيقة الشعر

وأما قول إبراهيم **إِنَّ الشَّجَرَةَ عَمَارَاتٌ ثَمَرَةٌ مَوْرُونَ**
لَا أَتَى نَكَدَ الصَّاطِرِ عَلَيْهَا، فإنما هو إعلانه لألقاب الشجرية
 الباقية عند العرب حين ما يسمى شعر الطبع، وغيره
 تؤيد ذلك القدر من المعنى بأن به مفاد الحرب بين قبي
 النظم والنثر. وفيه تنافاً تام مع قول أبي حنبل
الوحيدي «تجوز الكلام ما قامت صورته في نظم كأنه
 نثر ونثر كأنه نظم» وهذا أيضاً ممكن، العفوية، -
 أو صورتها الخارجية في التعبير شعري، كما مفضل
 «الشعرية» التي تجعل الشعر قريباً من الصاهر، وهي
 مطلب كان يحرص عليه إبراهيم بشدة، وكان يأتى له
 من جميع الطرق الممكنة مثل السجاسة، واستعمال





نظرية التناص الأصول، التاريخ والنظريات

ترجمة/ عبد الحميد بورليو

لناتالي بيفاي غروس

إن رسم مسار التطور التاريخي للنص، يعني الكشف عن مفهوم النص وأشكال القراءات النقدية التي قدمتها، لأنه إذا ما كان النص يشمل ممارسات على قدر ما هي قديمة تمثل مكوناتنا من مكونات الأدب، يدعي أنه يفهم طبيعة مع الفكر الأدبي للموروث من خلال **«إن أميلاد جيويم التناص»** المقترح من طرف جوليا كريستيفا Julia Kristeva في نهاية القرن العشرين. كان بمعنى من المعاني يجب له أن يفسر طريق النظريات الشعرية للشكلايين الروس الذين أسهموا في إعادة التركيز على النص الأدبي في ذلك.

1. الشكلايون الروس واستقلالية النص الأدبي

في بداية القرن طالب فريق من المنظرين الروس المنصوين في (جمعية لدراسة اللغة للشعرية) أوبويز Opaiaz بمراجعة خصوصية النص الأدبي، فرفض شرحه عن طريق تقديم أسباب تاريخية، اجتماعية، نفسية. غريبة عنه. تتمثل المسألة للمنطبق منها في مثل هذه النظرية في الأدب (المسماة من طرف خصومهم "شكلاية") في أن (موضوع علم الأدب يجب أن يكون دراسة المميزات الخاصة للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى. وهذا لا يتعارض مع كون أن هذه المادة بعلامتها الثانوية يمكنها أن تكون ذريعة وتصبح حقا لتناولها في العلوم الأخرى باعتبارها موضوعا مساعدا) (ب. إيكهاوم B. Elchenbaum، (نظرية المصنع "الشكلي")، نظرية الأدب، مجموع نصوص الشكلايين الروس، قدمها وترجمها تريفان طودوروف Tzvetan Todorov، لوموي Le Seuil، 1965) إنها الأدبية التي هي موضوع هذه النظرية بناء على ذلك، لا يمكن لتاريخ الأدب أن يفسر عن

طريق الأسلوب الخارج- أنيية ما يستدعي تجديد الأعمال الأدبية، التطلي عن بعض الأنوع أو ميلاد أشكال جديدة. إنه بالمعنى تكون حركية العلاقات التي تقوم بين الأعمال هي المحرك لتطور النصوص.

إذا كان العمل الفني يجب ألا يرد إلى عناصر خارجة عن هاهلية الخاصة، حضوره في مجموع أو نسق أعمال على جانب كبير من الأهمية إلى الفعالية الذاتية للأشكال تسمح في الحقيقة بمراعاة تطور الأنسب: للعمل الفني منظور إليه في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبمساعدة تدخلاته معها [.] ليس فقط المعارضة، لكن كعمل فني أبداع بموازاة نموذج ما أو معارضة له. لا يظهر الشكل الجديد ليعبر عن مضمون جديد، لكن ليأخذ مكان الشكل القديم الذي فقد طابعه الجمالي.

شكولوفسكي Chklovski، نكره إخمباوم Eikhenbaum.

هكذا، تلعب الروابط بين النصوص - المحاكاة، الموقف من نموذج دوراً أساسياً وتحل محل التفسيرات النفسية للتأثير مثلما هو الحال في معلومة الإغارة، التي تعزى دوماً للكاتب فإذا كان الوقت لم يحسن بعد لطرح مسألة التناص، فإن المكنية التي أعطيت للمعارضة الساخرة في كتابات الشكلانيين الروس لا تستبعد تصورهم المصيق. صحيح أنه بالمعنى الشديد الاتساع، المعارضة الساخرة تظهر وكأنها الجدل الغائب للمحاكاة ولتحول الأعمال. تعزى المعارضة الساخرة في الحقيقة للطرق الميكانيكية لنوع أصبح مقعداً: هذه الطرق تنتهي بأن نقف: الأسب الحبة وتوهمنا بأخرى. إن الأمر دال أن يقارن هذا التجديد للأشكال بسقشيد:

من أجل مقاومة أن تصبح الطريقة ميكانيكية، يتم تجديدها، بعض وظيفة جديدة أو معنى جديد. بمثل تجديد للطريقة استعمال الاستشهاد بكتيب قديم في سياق جديد وبذالة جديدة.
ب. طوماشوفسكي B. Tomachevski، 'موضوعاتية' نظرية الأدب.

البنسق لأنواع الأدبية ثم اختفوا يندج إذن فقط عن استعاده لأشكال قديمة، معدلة، يتم تعديها من جديد عن طريق استبدالها في سياق جديد. يتم للتوقع في صيرورة تكون أساس داخل الأنسب فالعمل الذي يمثل أحسن تمثيل، حسب الشكلانيين الروس، هذه الصيرورة هو تريسترام شاندي Tristram Shandy لشكول Stane. هذه الرواية، في الحقيقة، تجعل من المعارضة الساخرة للطرق الروائية نظاماً، مقدمة المسطق السردية الخطي المؤسس على التسلسل العقلاني للأسباب والنتائج بصفة معكوسة، مصاعفة من الاستطرادات ومعالجة في الرسم للسحر لحبالات المحطوبة التي تم العثور عليها باعتبار ذلك حلاً للعقدة الروائية التقليدية. توصل المعارضة الساخرة إذن إلى الكشف عن الطرق الشكلية؛ تظهر هكذا، بصفة واضحة في وعي القارئ الذي بإمكانه أن يدرك عناقها والحاجة الملحة لتجديدها.

هذا المنظور لـ ((الشكلايين الروس)) والذي سوف نصطر للاكتفاء به في إطار هذا الكتاب، يعبر عن بعض العناصر الأساسية لنظرية التناص: انغلاق النص واستبعاد الأسباب الخارجية لصالح الروابط التي تقوم بين الأعمال نفسها و لمعهوم الطريقة أيضا يفترض مفهوم التناص بالإضافة إلى ذلك للنظر بعين الاعتبار

لاشتغال للمصنف وللعملانية التي تنتجها بدور الرجوع إلى الكاتب، و، دائما إذا ما تمسكنا بالصيرورة الابدائية للتحديدات الأولى، نجدها تستبعد بالذات أي نتم الإحالة إلى مقاصد الكاتب وكذلك التأثيرات التي خصص لها

II- باختين والحوارية

يرتبط مفهوم الحوارية، الذي يلعب دور مركزي في تكوين النقص، ارتباطا وثيقا بكتابات الفيلسوف وعنصر الرواية، ميخائيل باختين (1895-1975). في كتابيه الوصفيين (عمل فرسوار بولي Francois Rabelais والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وفي أثناء النهضة ومشاكل شعرية دمقوييسكي (Dostoevski)، الأدب ظهرت ترجمتهما من نشر غليمار Gallimard سنة 1970)، تشكلت نظريته في الملفوظ وفي الحوارية: إن عمل رابولي Rabelais، في الحقيقة، هو شعري، يحمل أدبا "احتفاليا" وبعد نستوييسكي خالق رواية متعددة الأصوات. فجزت تعددية الأصوات والكتابة للمعارضة الساخرة والاحتفالية وحادثة اللغة ووصفت في مركزها الحوار. في هاتين الدراستين، يعتبر باختين بأن الرواية أساسا هي ظاهرة لغوية. غير أن صلاته بالشكلايين الروس كانت معقدة. فإذا كان مديبا إلى حد كبير لهذه الحركة التي يقامسها عندها معينا من الطروحات، كل يسعى إلى الحصول تركيب بين دراسة الأشكال والرجوع إلى المحتوى الذي بدا له أنه أساسي (1)؛ يعيد بالذات موقعه في الرواية التي لا يختزلها في مجرد قصة récit.

إن نظريته في الملفوظ التي هي مركزية بالنسبة لتكوين مفهوم النقص، توصف جيدا هذه الإرادة في التخلص من شكلائية صارمة. بالنسبة لبختين Bakhtine، كل ملفوظ (سواء كان يسمى للأدب أم لا) هو متجذر في سياق اجتماعي يسمه بعنق كما أنه موحد لأفق اجتماعي أيضا: كل ملفوظ، كل تعبير هو حامل لكلام غير متجانس بشكله؛ فـ"القبائل heterologie" (اصطلاح جديد يسميه بلودوروف على أنه اختلاف الانماط المترتبة) المشكل للكلام يشبه اختلاف الألسن إليها وحادثة الملفوظ وتجانسه (2) الذي أصبح محل شك، فبعد بابل، حل التشطلي اللساني محل وحدة اللغة. فكل عبارة حاملة لكلام معابر، يسمها إلى حد لم يبق هناك عبارة متلقاة بريئة من تلفظ سابق.

موضوع خطاب المتحدث، مهما كان، ليس موضوع خطاب لأول مرة في ملفوظ معطى، والمتحدث لا يمكن أن يكون هو أول من يتكلم به. فالموضوع، إذا صبح التمييز، تم التكلم به، تمت معارضته، تم توضيحه والحكم عليه بصفة معارضة، إنه الموضوع الذي تتقاطع فيه، تلتقي فيه وتفرق وجهات نظر مختلفة، رؤى للعالم، توجهات. فالمحدث ليس هو آدم الكتاب المعذب في مواجهة موضوعات غراء، لم تعين بعد، فيكون هو أول من يسميها. فملفوظ ما يتناول إن دائما من خلال شبكة من ملفوظات أخرى تشكله. إذا كان عدم تجانس الملفوظ مشيها باختلاف الألسن، فإن تشطلي كل ملفوظ يرجع إلى الحوار في كل كلمة توجد بصمات صوت وكلام الآخر، بحيث يمتحي المونولوج لاسم الحوار dialogue، كما تمتحي للكلمة الموحدة لاسم كلام متشطلي، غير متجانس، متفرق بكلام الآخرين.

بوصفها مكوناً لكل خطاب مهما كانت صفتها، الحوارية على جانب كبير من الأهمية. لكن داخل الأدب، يحدث باختين قسمة أخرى: يؤكد بأن الرواية هي أساساً حوارية بينما الشعر يكون مونولوجياً *monologique*. هذه المقابلة لا نمرّ دون أن نشير مشكلة ما دلت الحوارية ثم تقديمها ابتداءً على أنها خاصية تتعلق بكل نمط من أنماط الخطاب. لماذا، حينئذ، يمتنع الشعر عن أن يكون كذلك؟ حاول طودوروف أن يشرح هذا للتفاصيل للظواهر محوّلًا المسألة من روية نظير الملعوظ إلى روية نظير التلقظ. (إنّ الشعر فعل تلقظ، بينما الرواية تمثله وحاداً)، كتب في ميخائيل باختين، مبدأ الحوارية، مذكور سابقاً)؛ يتكلم الشاعر يصحّ هذا على الأكل على الشعر الغنائي ويضطلع مباشرة بالتلقظ الخاصّ بينما يصنع الروائي على مسرح الأحداث اللغة ويصاعف من مآخذ الكلام مثل أنصط الملعوظات.

في الحقيقة، الرواية - وكلّ عمل دستوييكي بصفة خاصة، بالنسبة لبختين، بشكل الأمثلة- لها كموضوع حصن (الإنسان المتكلم وحطه) لا نحمل الرواية من اللغة وسيلة موجهة لنقل رسالة لكنّها تقدّم الكلام في ذاته، الموسوم دائماً بالملعوظات والتلقظات السابقة.

أصب إلى ذلك أنّ الرواية لها خاصية تشظية كلّ خطاب واحد؛ لا يمتنع فقط للكاتب عن الكلام (باسمه الخاص)، لكنه يجعل مختلف الخطابات تتعامل مع بعضها إنّ التلقظ الروائيّ إذن في غاية التمدد. تدرج الشخصيات، بصفة خاصة، في بصر الرواية أصواتاً متعدّدة؛ هذا التنصيد للأصوات يحتم بصفة جازمة تعدد اللغات. فتعددية الأصوات، باعتبارها خاصية مميزة لكل خطاب روائي، هي بصفة خاصة ملازمة للرواية الليريّة (بحيل بلختر Bakhtine على شينرون Siem وجر- بول Jean Paul) في هذه النصوص، في الحقيقة، القامات لأكثر تنوعاً تمّ إدراجها في لعبة موحدة وهم لا تتوقّف، حيفة هذا النمط من الخطابات لا تكس في تأكيد كلام ذي سلطة، بل، على العكس، في الحوار الذي يقوم بين الأصوات المختلفة.

فالرواية تجعل هذه الأنماط المختلفة للخطاب تعيش وتتحوّل دون أن نحرلها عن دعاوي للكاتب، دون أن تحدّد بدقّة، لبدأ الحدود التي تفصل بعضها عن بعض. بالإضافة إلى ذلك، فالرواية يمكنها بالتأكيد أن تصمّ أنواعاً مختلفة غير متجانسة معها، سواء كانت أدبيّة (الشعار، قصص قصيرة...)، أم غير أدبيّة (درسات للأخلاق، نصوص بلاغية، علمية، دينية...)، فالرواية إذن بصفة أساسية هجينة وحوارية.

يوّلي باختين Bakhtine أهمية أكثر إلى نقل اللغة الاجتماعيّة التي ليست فقط تمثل خصوصية للتعددية الصوتية للرواية لكنّها أيضاً تشهد على تاريخيتها للحصنة، على بعدها الاجتماعي والإيديولوجي:

طوال وجودها التاريخي، خلال صيرورتها للتغوية المتعددة، امتلأت بهذه اللهجات المحتملة: تتقاطع فيما بينها بطرق متعدّدة، هي لا تنمو حتّى النهاية وتموت [. .]. اللغة هي تاريخياً واقعية لأنها تصير إلى تعددية لغوية، تعجّ بكلم مستقبلية وماض، كلم "الأرسطوطالبيين" المتصنّع، "خلاء" على اللسان، عدد لا يحصى من المبادئ بالكلام، الذين يتفاوتون في مدى معانقتهم أو شفاقتهم، لغات ذات مدى اجتماعي يضيق ويتسع، بمراعاة دائرة للاستعمال هذه أو تلك. صورة لغة مثل هذه في الرواية، إنها صورة أفق اجتماعي، صورة إيديولوجية اجتماعي ملتحمة بخلقه، بلغته.

جماليات ونظرية الرواية، غليمار 1978. (في الخطاب الروائي):

يمكن للرواية بس أن تدرج في نطاقها (لغات) و(منظورات أدبية وإيديولوجية متعددة الأشكال - لجناس، مهر، جماعات اجتماعية لغة النبيل، المزارع، البائع، الفلاح)، أيضا (لغات موجهة، معتادة ثرثرة، هدر الحفلات، حديث للخدم) (نفس المرجع) لأحد كسائل فترة من ديكر، يشير باحثين نفسه إلى هذا اللاتجانس المكون للسرود. هذا الملتقى وقع حوالي الرابعة أو الخامسة بعد منتصف النهار، حينئذ كان كلّ حيّ هارلي ستريت، كافلتيش سكوار، يعجّ بهدير السيارات وضربات الزوّار المضاعفة بالمطرقة على أبواب المدخل. حدثت للمقابلة هنا لما تحدّ مـ مردل إلى منزله، بعد أن قام بمهمة اليوميّة التي تتمثّل في فرص لاحترام أكثر فأكثر للإسم البريطاني في جميع مناطق العالم المتحصّرة، القدرة على تقدير المؤسسات التجاريّة ذات الصّيت العالميّ والجمع بين رؤوس الأموال للصحة والحيرة العمليّة ذلك أنّه لم يكن أحد يعلم بالضبط بما يشغل به حقيقة السيد مردل، فيما عدا أنّ عمله ينتج المال؛ بهذه الكلمات كان الجميع يحدّد شغل السيد مردل خلال جميع الحفلات الرسميّة، وكان التفسير الحديث لمثلّ جمال وثقب الإبرة، بتقبّله مغمض العينين.

شارل ديكنز Charles Dickens، دوريس الصغيرة La petite Doris، ذكره باحثين

ينّ (الأسلبة الباروديّة التي أجريت على حسب الدراما والمأساب) تقوم مادراج كلام لآخر في لرواية (تحت شكل مستقر) (مذكور سابقا)، دون أن تمحوه في الخطاب الروائيّ.

إنّ كتابات باحثين Bakhtine حول حواريّة إنّي أسميّة بالنسبة لتكون مفهوم التناص. فالنّصّ الذي اقترحه جوليا كريستيفا Julia Kristeva هو قبل كلّ شيء مرتبط جدًا بتعريفها على أعمال باحثين Bakhtine التي ساهمت في التعريف بها في فرنسا. كريستيفا Kristeva، في الحقيقة، أقامت حوارًا بين وصفيّة الكلمة، الحواريّة، عند باحثين Bakhtine، ووصفيّة النصوص. مثلّ الكلمة التي تعود على الدات sujet وعلى المرسل إليه destinataire في نفس الوقت وتكون موجهة نحو الملفوظات السابقة والملفوظات المعاصرة، النّصّ كان دائما في نقطة تقاطع مع النصوص الأخرى. ((كلّ نصّ ينتمي كمنسب من الاستشهادات، كلّ نصّ هو استصاص وتحويل لنصّ آخر)) (سميوتيكًا Semeiotike، مذكور سابقا) التناصّ إذن وبالضبط عند مرعاة اللاتجانس المكون لكلّ عمل يلعب مفهوم العلاقة للدخل - دائيّة intersubjectivite: كم أنّ الكلمة لا تعود على الدات التي تستعملها فقط بل هي مومومة بكلام آخر، نفس الشيء بالنسبة للرواية لا تترك فقط الكلام الوحيد والواحد للكاتب، فالنّص هو مكان انشطار الدات وتشظيها:

ما يفهمه باحثين من (الكلمة/ خطاب . .) هو انقسام الدات، تنقسم قبل كلّ شيء لأنها مشكّلة من العبر، لكي تصبح على مرّ الزمن لها غيرها الخاص، وبهذا تكون متعدّدة غير قابلة للمسك، متعدّدة الأصوات لغة رواية ما هو المجال الذي يتجلّوب فيه تديد "الأنا"، وتعدّد تشكّله.

جوليا كريستيفا Julia Kristeva، ((شعرية محرّبة))، المقدّمة لسميوتيك باحثين، شعريّة دوستوفسكي،

لوموي، 1970.

إنّ النَّصّ هو علامة التاريخ والإيديولوجيا هكذا كتب رولان بارت Roland Barthes بأنّ ((مفهوم النَّصّ هو ما أضافه لنظرية النصّ من حجم المجتمعية، إنه كلّ الأُعة، السبقة والمعاصرة، التي تقبل على النصّ ليس فقط عن طريق انتساب قائل للكشف، محاكاة برزائية، لكنها مثبتة)) (مقال نصّ (نظرية النصّ) مذكور سابقاً). إنّ النَّصّ إنّه لا يقطع أبداً النصّ الأدبيّ عن السياق الاجتماعيّ الذي يبتثق فيه: يجب ألاّ يفهم على أنّه شكل من أشكال الأدب على نفسه. فالنصّ الأدبيّ، حسب كريستينا التي نعيد طرح نظريات باحثين حول هذه النقطة، لا يردّد فقط صدق الكتابات السابقة لكن أيضاً الخطابات المتأخّرة له فالنصّ، وفق هذا المنظور، لا يفهم على أساس أنّه حسب نموذج عموديّ، نموذج تقليد والانتساب، لكنه حسب النموذج الأفقيّ للتبادل مع اللّغة المحيطة.

III - المتناصّ intertexte والمتخلّل للخطاب Interdiscours

على كلّ حال، مهما كانت الرّوابط الأُسسية التي توحد ما بين الحوارية والنصّ، من المهمّ عدم المطابقة بينهما. فالنصّ، عندما يفكر فيه على منوال الحوارية، في حدود صيرورة كتابة والنثاق، يطرح في الحال مسألة حدوده الخاصة وطبيعة المتناصّ.

إذا اعتبر، في الحقيقة، كلّ شكل من أشكال اللّانجاس السردّي هو علامة للنصّ، هذا الأخير لا يتحدّد بالتمكّن من جديد من نصّ، لأنّ نمّ مراعاة مفهوم النصّ نفسه بمعنى شديد الاتّماع. غير أنّ مقارنة مثل هذه معرّضة لأى تفكّك المفهوم وأن تحرّمه من كل إعادة لتحوّل الأدبيّ أيسب تمييز بين المتناصّ intertexta وتفاعل الخطاب interdiscours، هذا الجزء من الأخير الحاضر في كلّ خطاب، هو العمق السردّي الذي يتملّص منه كلّ تلعّظ (I).

نحتفظ إذن باختلاف واضح بين الإحالة إلى نصّ والنثاق من خلال الخطاب. إذا كان الوعي بالألّ تجانسية المشكّلة لكلّ كلام هي ضرورية لتكوّن مفهوم النصّ، مع ذلك فإنّ هذا الأخير ليس مرادفاً لها. إلى جانب ذلك علينا ألاّ نعتبر كلّ لغة موسومة إيديولوجياً صادرة عن نصّ، ولا كلّ تصوير هزليّ لنس حقيقيّ خالص، ولا كلّ تعبير هجائيّ كذلك. هكذا، فإنّ الخطاب المتفاصح المسترّ بدرجة كبيرة من الفخامة الذي يتملّص به، في رحلة في آخر الليل Voyage au bout de la nuit، "الأساذ المبرّر بيسطومبيس Bestombes" لا يشكّل معرّضة تناصّية لكنّه تصوير هزليّ لثبط من الخطابات الذي ندرجه للكتابة في الرّواية لكي يظهر حلقة عالم باعتبارها غروراً علمياً في سياق الحرب؛

فونسيكين، رد على ذلك، هذا الملاحظ المتواضع، لكن كم هو لبيب، فلم باستخلاص مثالب أخلاقية ضد جنود لامبراطورية، مقد 1802، نطر على ملاحظات مثل هذه في مدكرة أصبحت الآن قديمة، مع ذلك ضد أهلها جورا طلبتنا الحائزين، حيث سجّل، أقول هذا، بكثير من التّبصّر والثقة حالات يعال عنها أزمات "اعتراف" قد تحدث، إشارة مبتذلة، من بين مجموع الإشارات، عدد من هو في مرحلة نقاهة أخلاقية... شخصيتنا العظيمة دوبري Dupre، بعد حوالي قرن، عرف كيف بهنّ: بخصوص نفس الطاهرة، مصنفًا عرف شهرة مننذ حيث توجد هذه الأزمة تحت عنوان أزمة "صميمة الذكريات"، أزمة يجب، حسب نفس المؤلف، أن تسبق بقليل، لما

يوحنا الملاح بحابة، التدهور الشامل للمثل المضطربة والتحرير النهائي لحقل الضمير، ظاهرة تالية عامة في مجرى القضاء النفسي

سيلي Celine، رحلة في نهاية الليل Voyage au bout de la nuit، غاليمار Gallimard، 1932. لفترة للمعجزة، فخامة الممارات، المرسلة بدون انقطاع عن طريق التعوت، المرجع المستقصاة هي في النهاية النواء الوحيد الذي يمكن للأستاذ أن يعالج به خوف باردمو Bardamou. انتهى للهجا بمصادفة سخرية الكاريكاتير، بستومبس Bestlombes، مؤكداً على انغلاق خطبه الخاص، يتوجه إلى باردمو Bardamou بعبارات متدنية بصغة حصنة لا تخلو من هراء، مع أنها منطوقة على مسرح الحرب العنيف والهمجي. هل يعبك، يا باردمو Bardamou، مادما قد بلغت هذه الخاتمة المرضية، أن تعرف بلقي غدا بالذات سوف أقدم لجمعية علم النفس العسكري مذكرة حول الصفات الأساسية للذهن البشري؟ هذه المذكرة ذات مستوى عال، فيما أعتقد.

نفس المرجع

هل يعبك، يا باردمو Bardamou، مادما قد بلغنا هذه الخاتمة المرضية، أن تعرف بلقي غدا بالذات سوف أقدم لجمعية علم النفس العسكري مذكرة حول الصفات الأساسية للذهن البشري؟ هذه المذكرة ذات مستوى عال، فيما أعتقد.

نفس المرجع

لما يوسع للمبدأ إلى حد قبول مثل هذه الممارسات كظواهر نفسية تكون المحاطرة كبيرة في أن يصبح غير عملي. لأنه إذا ما كان كل شيء تناص، بما فيها الآثار الأكثر دقة للهجة الاجتماعية التي تتحلل في شكل استشهادات غير قابلة للتحديد ومجهولة الأصل في بصر، الدراسة المتقيدة للنفس ما تفقد معناها. لابد إذن من التأكيد بأنه إما ما كل شكل من التناص يتطلب لاتجاه خطيب، وإن كل قدس للتجانس الخطابي لا يحني تناصاً.

رغم أنه، كل تناص ليس فقط وبالقطع أجنبياً ويكون من المجازفة التأكيد بأن الآثار المتأنية من الأعمال المعترف بها في تقاليد معطاءة هي وبعدها الممذة تنصاً. لا يمكننا، في الواقع، أن نستبعد من حقل التناص النصوص الأجنبية عن الأدب والتي تدرج فيه تحت شكل استشهادات، تلميحات: فصاحات الجرافة، استشهادات في عوليس Ulysse لجويس Joyce، تدرج في التناص بنفس القدر الذي تدرج فيه الإحالات إلى هوميروس Homere نفس الشيء هي مذكرات ما بعد القبر Memoires d'outre-tombe لشاطوبريان Chateaubriand، الإحالات، للعيدة جداً، للادب القديم والخلاسيكي، يجب أن تعامل على أنها متناصات، مثل مستلآت المراسلة الخاصة، كرسائل لوسيل Lucile، وهي ذخائر حافظت عليها المذكرات، استحصرتها بعد موت هذه الأخيرة، أو الوثائق السياسية، مثل مراسلات نابليون Napoleon لكنيير Kleber (شاطوبريان Chateaubriand، مذكرات ما بعد القبر Memoires d'outre-tombe، على التوالي، الكتاب 17، القسم 6 والكتاب 19، القسم 18).

إذا كان لابد من اعتبار كل بصر، مهما كانت طبيعته، ما أن يستحضر من طرف بصر آخر، يسمى بحق للتناص، فلأن التناص أيضاً لا يمكنه أن يحدث اعتماداً على خاصية ليست منه. فهل بإمكاننا أيضاً للتأكيد بأن

الاستشهادات للمعلقة ببطاقة menu مرتباً Certa في 'فلاح باريس Le Paysan de Paris' لأراقون Aragon أو، في "الحياة طريقة عمل La Vie mode d'emploi" لجورج بيريك Georges Perac، بالمعلقات والتكويرات المختلفة (كالمعلقة الحاملة لعبارة توقف مؤقت للمصعد" في القسم XXII، شبكات الكلمات المنقطعة أو إعلانات لصندائية في القسم XXXVI، أو أبيض الاستشهادات المستمدة من وصفات المطبخ -"سلطة دنوڤيل 'salade d'neville' في القسم XLVII ج. بيريك، في "الحياة صيغة عمل"، هشتيت، 1978) لها الحق تماماً في أن تكون من بين الممارسات الأدبية، هذه للتخصص لم تعد على هامش النص الأدبي.

IV. نقد المصادر

سرعان ما ظهرت خطورة أن يبدو التناص كصيغة لنقد المصادر التقليدي. في ثورة اللغة الشعرية (لوسوي، 1974) ألحت جوليا كريستينا على طريقة النقل الخاصة بالتناص التي يجب أن يميزها. مفهوم المصدر يركز على أصل ثابت، تكون له دائماً على الأقل قيمة للغة والتي على القارئ أن يكتشفها. كان يفترض دائماً بأن المصدر قابل للعزل، يعكس رصده، بأنه موضوع قارئ يمكن التعرف عليه؛ التناص، على العكس من ذلك، يتصور على أنه طاقة منتشرة يمكنها أن تثبت آثاراً تكون إلى حد ما من غير الممكن معيها في النص.

بحول مفهوم المصدر يهدف إلى نص يتصور على أنه كيان عصوي يتم باستمرار انطلاقاً من هذا المبدأ الأولي؟ التناص على العكس من ذلك، يثمر النص المعجز، غير المتجانس، المنطقي... (نظر الأنتولوجيا، ص). أخيراً يتعد الفرص من نقد المصادر حثياً عن فكرة العاص. والكشف عن مصادر نص ما، هو دائماً للبحث عن التأثير، موصفة العمل في تقليد أجنبي، وبالتالي يمارس أصالة المؤلف بالنسبة لانسون Lanson، ((الأبحاث المتعلقة بالمصادر والأبحاث اللغوية، إذ ما لم يكن لها من هدف سوى تقديم حساب للعنف جان جاك Jean-Jacques Rousseau روسو أو العثور على بيت شعري إيطالي ترجمه رنصار Ronsard، [يكون] معرفة صنيعة وعقيمة جداً)). يوماً، عند النظر في ((المنظر الذي شكل منقطع رأس راسين، الجو العائلي حيث تربي، الثور رولال Port-Royal الجنسبي Jansenist والهيليبي helliniste، القصر الملكي، العالم، شامبميلي Champmesle وعشاقها، باطل البورجوازي المومر لما بلغ سن الشيخوخة، نقرأ قائمة كتبه، تستكشف في أعماله آثار بعض الأعمال القديمة والحديثة)) (غوستاف لانسون Gustave Lanson، "التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع"، 1904، محاولة في المنهج، في النقد وفي التاريخ الأدبي، هشتيت Hachette، 1965).

هكذا تسمح دراسة المصادر بإعادة تشكيل تكون العمل وبين ما تدن به أصالته وتفرده لسياقه الاجتماعي والتاريخي. تسعى أيضاً إلى شرح العمل معسكة بالصلات التي تربطه بزمناه، إلى أن ((تجعل من الكاتب منتوجاً اجتماعياً وتعبيراً عن المجتمع)) (نفس المرجع) يفهم نقد المصادر الكتابة على أنها خليط من التأثيرات ومن الإسهامات الشخصية، التي على النقد أن يوضحها. قد يحدد المصدر حتى بالنسب: هكذا يؤكد غوستاف رودلر Gustave Rudler وهو من أتباع لانسون Lanson، بأن المصدر لا يوجد في كل مرة تكشف فيها قريبات ما بين عدةصوص، لكن لما ((للكاتب يكرزور [بعضهم البعض]) (غوستاف رودلر Gustave Rudler، تقنيات النقد

والتاريخ الأنسي، أكسفورد Oxford، مطبعة الجامعة، 1923) المصدر إذن هو الحلقة التي نقيم ما بين المؤلفين نسياء مكون للموروث.

يحتد غوستاف رولانر Gustave Rulier في مؤلفه مديها حقيقيا يؤسس بصحة إيجابية نقد المصادر؛ يقترح نصيف أصيلا يميز بين المصادر الحية والموتوة، المصادر الأتم وإصافية؛ يخصص المؤشرات (الذاتية والخارجية) التي تسمح بالتعرف عليها، ثم يعرض الأشكال المختلفة للتصني (نوعا للنوع، وفق للحقبة، بالنظر للموضوع، حسب الكاتب...) المتبع من أجل المنور عليها مثل هذا المصيح يبين بصفة نموذجية نسيما كيف أن نقد المصادر، من ناحية، تم تصوّره باعتبار خطوة وضعية تدعى بأنها تحت قدر الإمكان من نصف وتخمين المقاربات ما بين النصوص و، من ناحية أخرى، كيف يفترض أن كتابا ما يستمد من موروث يعرفه ويبنى إليه.

إن هذا التفكير بالمنهج المدعو 'نقد المصادر' يسمح لنا في البداية بفهم كيف أن مفهوم النص، بالنسبة لكريستيفا Kristeva وبارث Barthes على الخصوص، يقوم ضدّ هذه المقاربة النقدية التقليدية والتي يزعم أنه جاء كبديل لها. بالنسبة لهذه المواقف النقدية، في الواقع، النقص يمثل قطعة مع كل تفكير يعلّق بالنسب والتأثير

كما كتب رولان بارث في 'من الأثر إلى النص' ((التناصّي) الذي يوصف به كل نص، لا يمكن أن يخلط بشيء من أصل النصّ البحث عن 'المصادر'، 'التأثيرات' لعمل ما، إنها الاستجابة لأسطورة النسب؛ 'الاستشهادات' التي يوردها نصّ مجهول صاحبها، غير قابلة للرجوع، فقد قرئت من قبل [] (('من الأثر إلى النصّ' De 'oeuvre au texte، حبيب العة، محاولات نقدية IV، لوسوي Le Seuil، 1984). هذه المعارضة ما بين التناصّي من ناحية، والمصدر، والنسب من ناحية أخرى، تدرج في نظام يعارض مصطلحا بمصطلح، الأثر بالنصّ

بالنسبة لبارث وكريستيفا، النصّ، في الواقع، يعارض مع الأثر كإنتاجية بالنسبة لمعنوج مكتمل، كفعالية بالنسبة لحالة؛ فلنصّ دليل signifiante (يكرر متعبدا ذاتا، مصدع دوما) بينما الأثر هو ذو دلالة signification، والتي يمكنها أن تتحدّ بوضوح. فإذا ما كن النصّ، محددا بالتناصّي، غير قابل للإحالة، كما تمّ بيانه من قبل، على ذات تراقب هوّيته، يصنّف المؤلف الأثر؛ إلى جانب ذلك، حسب تعبير رولان بارث Roland Barthes، الأثر ((منترج في مجرى نسي))، وهو ما يعني بأنه ((يفترض تحديدا للعالم (للأصل، ثم للتاريخ الخاص بالأثر)، تسلسل للأثر فيما بينها وتلك الأثر من طرف مؤلفه)) (نفس المرجع). المتناصّي، في المقابل، لا يفتح مبدأ شارحا، لا يسمح بتحديد علاقة سببية لها تأثير على ما بين الأثر استعارات النسيج والتشابه معقدة في التعامل مع النصّ تأخذ مكان النموّ العضويّة، للتطور، التي تصفي على الأثر.

لا يؤدي التناصّي إلى، نظريا على الأقلّ، إلى طريقة في القراءة تبحث عن أصل الأثر كاشعة عن الخصائص المختلفة التي شكّلتها، ولا أن تجعل من الناقد بدلا عن المؤلف قادرا على الوصول إلى قراءته، وبالتالي لاسترجاع ذكرياته، مهما كانت درجة وعيه بها و ما طواه النسيان منها. إنه عمق ذاكرة جمعية ومجهولة النسبة يردّ التناصّي إليها النصّ، محدّدة بهذه الصّفة، بينما نقد مصادر الأثر يفترض ذاكرة فردية. إذا ما كان القارئ متمثلا للنصّ،

عليه أن يرعى اللاتجانس الذي يخرق النص، وتبليغه، (بريق، وميض غير متوقع لعدد غير محدود من الأضلاع)
، حسب تعبير رولان يارث (مقال "النص" (نظرية أ-)، مذكور سابقاً)

هكذا يفهم لمداد مثل هذا التثمين للنص، على حساب الأثر، نعاثي مع نقد للأدب، جمع منطري التناص
لوثريامون الأعمال الأكثر حرق للمألوف، ومن بينها، أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror وشعر
لوتريامون Poesies de Lautréamont. هذان النصان هما في الواقع يمثلان كتابة تسمى إلى هدم وإعادة بدء
مستمرة من مختلف لأوجه للأدب، محققة لخرقا في نطاقه مؤدية إلى التشكيك في حدوده الأكثر صرامة (النظر
جوليا كريستيفا Julia Kristeva، ثورة اللغة الشعرية La révolution du langage poétique، بوسوي La Seuil،
1974). إنه بدون أدنى شك الأمر دال أن تكون بصوص النهضة التي مثلت أرضا خصبة لدراسة فصلها نقد
المصادر مادامت تسمح له باستكشاف البصمات المختلفة للمؤلفين القدامى مثلما هو الحال في لأدب الإيطالي (1)،
تترك مكانها لتصوص، تأتي في واقع الحال، لتلغي مجرد نقد للمصادر فتشكك في كنهه

٧- محصلة نقدية للمفهوم

في نهاية هذا الشوط يظهر لنا بأن تاريخ التناص يرتبط ارتباطا وثيق بنظرية للتصوص تكونت بصفة
مترجحة طيلة القرن العشرين لم يفرص مفهوم التناص نفسه في النهاية، إلا لما أصبحت الاستقلالية الذاتية للنص
أمرا مقبولا: وبالصنط لأن النص لم يبق في نهاية هذا الشوط، يظهر لنا بأن تاريخ التناص يرتبط ارتباطا وثيقا
بنظرية التصوص تكونت بصفة مترجحة طيلة القرن العشرين لم يفرص مفهوم التناص نفسه في النهاية إلا لما
أصبحت الاستقلالية الذاتية للنص أمرا مقبولا: وبالصنط لأن النص لم يبق محالا على التاريخ ولا على المؤلف
بصفة خاصة، على نفسه ومفاده، ولأن تدخل التصوص وتشاك الخطابات أمكن أن يفهم باعتبارها محركا
للتطور وعصرا أساسيا للذلاية. لأن الشك أحال اتجاه اللغة، نحو غرارة الملفوظ وهوية التلطف وتجانسه، أمكن
تصور النص كتركيب لشطايا غير متجانسة. جر التناص إلى "موت المؤلف"، على حد تعبير يارث. ("موت
المؤلف"، محاولات نقدية، مذكور سابقا): الاستشهادات، التلميحات، الاستعدادات المختلفة للذكريات لم تعد أندا
تفهم باعتبارها تجارة يقومها مؤلف ما مع أحد قدين سيفوه، بحيث يستدين منه، بغرض الاحتفاء به أو للسخرية
منه، لكي يستظل بظله أو يميز نفسه عنه...

هكذا فإن التناص المحدد بحطاب نقدي خاص جدا، قصي على مقاربة نفسية للكتابة من جديد التي سادت
مادام النص المشهور كتابته مختوما ببصمة كتيه ومادام هذا الأخير اعتبر قد تمكن من السيطرة على قدر
اللاتجانس الذي تسرب إلى خطابه على العكس من ذلك يفترض التناص بأن كل قول يأخذ بصييه من الغير.

تتحل نظرية التناص إلى صغر تصور للنص منسجم جدا وصارم والذي عدل بعق فكرة للكتابة، وبالتالي
غير أشكال القراءة والتحليل. هكذا لعب التناص دورا حاسما في الانتقال للحادث من الأثر إلى النص، من المؤلف

إلى الذات المعارقة لكلّ نلّقط، من المصدر ومن التأثير إلى التداول المعتم وغير المحدود للحرية هي خلطاب استمرارية نمو وتطور لاتحانس بصوّر متصور كتحوير لشطابي

مع ذلك، فإنّ مفهومنا مثل هذ للنصّ، الذي، من بعض النّوحي، يثوّر المقاربة الممكنة من الكتابة، هو عرصة لأنّ يجارف بأمنية مفهوم النصّ في حد ذاته. فأطروحة إنتاجية النصّ، كم رأينا سابقا، تلتزم بأنّه يتكوّن بصفة مستقلة ذاتيا و يجب قراءته دون أن تكرر هناك ضرورة للرجوع لا إلى ما هو خارج للنصّ ولا إلى المؤلف، تجعل من غير الفائدة رصد الاتحانس والاستشهادات وتترك هذا العمل لنقد المصادر الذي تتكرّر له بعنف

أصب إلى ذلك من المنطقيّ، في منظور مثل هذا، أن تفصل بصفة منتظمة الأشكال الصنعية للنصّ، لاستشهادات تدور وضع علامات انتصيص، الآثار الدققة للاتحانس، المبنية في مجموع النصّ. ، على حساب الأشكال الواضحة ومبها، على سبيل المثال، الاستشهادات الصريحة فالذلات الخاصة بالنصّ تظهر بقدّر أكبر لما النصوص التي، بشكل من الأشكال، تستعد في الحكي، على خشية المسرح أو في قصيدة يمكن رصده بقدرة فيه لعمّا يدعو إلى الانتباه، في الواقع، أن نحسن رواية ما بالنكر مؤلفا أو نوعا معطى. قد يتأسس حتى معنى النصّ على مثل هذه الاستعادة لأصب الاتهام الصريح الموجه لعمية رصد المصادر ألا يبدو لأوّل وهلة مبالغا فيه. فهذا الصند لكد لورون جني Laurent Jenny ، في مقال أسامي، "استراتيجية الشكل La Strategie de la forme" ، بأنّه ((على عكس ما كتبت جوليا كريستيفا Julia Kristeva ، إذ ما روعي النصّ بالمعنى المحدّد من غير التصحيح أن لا علاقة له بنق "المصادر" : فالنصّ لا يعبر تلقى غموض وحقيّ ستأثيرات، بل إنّ عمل التحويل والنمّل لعدة نصوص التي يقوم بها نصّ ما يمثل القطب الذي يتركز حوله المعنى)) (لورون جني Laurent Jenny ، "استراتيجية الشكل La Strategie de la forme" ، الشعرية Poetique ، رقم 27 ، 1976)

بذاته، من أجل توصيف هذا "العمل"، لأمر من البداية يمكن أن يتمّ تحديد ما هي النصوص المستعدة وكيف تمّ تحويلها أو تمثّلها. فإذا ما كان النصّ لا يقف عند رصد "البصمات"، لا يمكنه أن يستغني عنها.

بأنّ بيان مصدر ما، حتى وإنّ أحد موقعه من منظور أصوليّ محدّد، يمكن أن لا يكون الهدف منه فرز الأصل عمّا اقترص منه، مثل فرير الحبّ عن الفنس، بل محاصرة وهانات جماليّات. هكذا في بداية المفاسفة هنا Cures ، وصف جولة في غابة بولونيا، قد يبدو كنتاج للاحصة شديدة النقة أكثر منها مثالية(1):

Malgré la saison avancée, tout Paris était là: la duchesse de Stenich, en huit-ressort, Mme de Lauwerens, en victoria très correctement attelée, la baronne de Meinhold, dans un ravissant cabai brun, la comtesse Vanska avec ses poneys, Mme Daste, et ses fameux stappers noirs, Mme de Guende et Mme Taissiere. en coupe, la petite Sylvia, dans un landau gros bleu. Et encore don Carlos, en deuil, avec sa livree antique et solennelle Salim Pacha, avec son fez et sans son gouverneur, la duchesse de Rozan, en coupe-egoiste avec sa livree poudree a blanc, M. le comte de Chibray en

dog-cart, M. Simpson, en mail de la plus belle tenue, toute la colonie americaine. Enfin deux academiciens, en fiacre.

Zola, La Curee, chap.I, 1872.

في هذا الوصف يستند على تسجيلات تقريرية مستمدة من الصحافة اليوميّة احتفظ بها رولا Zola في ملفاته التي يستعملها عند التّهيّز للكتابة: بيان الوثائق التي تُعَدّي العرض تسمح بتأكيد أنّ الكتابة الأكثر مرجعيّة، الأكثر حرصاً على أن تطلّ أقرب ما يمكن من الواقع، تمرّ عبر نسخ بصور معدّة سلفاً. لما يولج النّصّ بمناقشته (انظر طبعة غاليمارد، "فوليو"، 1981، ملاحظت هنري ميتيران Henri Mitterani الذي يستعيد مقال المعيارو Figaro الذي استخدمه المؤلف)، يستفتح بأن رولا Zola يسترّد لون عصر، جواً، موصوفاً جيّداً، يغيث على الأسماء الواقعيّة ليخلق صوره؛ يحدّث عن طريق التّحوير إلى اسم العلم الأوّل: هالكوتيسنة والوسكا Walewska تصبح الكونتيسنة فانسكا Vanska، وحسين باشا Hussein Pacha يصبح سليم باشا Selim Pacha، أو يحافظ على الإبقاء الأجنبيّ لبعض الأسماء، الإسميّة والألفبائية بصيغة نادرة، لينحت على منوالها اسماً خياليّاً. يوفّر هذا مقال الجريدة معلومة ثميّة، يغني الحكّي بها بعضاً من التفاصيل وتنوّع إلى أقصى حدّ من مصادر مختلف الاستبدالات المعجميّة (حلاقة، عريّة) إنّ بيان "مصدر" النّصّ يسمح هكذا بإبراز الكتابات المغايرة التي تستند إليها تكوين الخطاب الواقعيّ، ولعلّه يوفّر مدّى مضيقاً للتّجانس ضروريّ لعقد المشابهة مع الواقع. إنّ رصد العناصر بكثف عن الكيمياء الخاص بكتابة ترمح بين الواقعيّ والمحترع ويؤكد بأنّ الطّبيعة المرجعيّة للحكي تتحكّم على قدر كبير في قراءات مؤلف بقو ما تحكمت في تجربته، وبأنّ تأثير الواقع ينتج دوماً عن اقتراض نصّي، عن أثر قراءة.

إذا ما كان التّناصّ يشمل نقد المصادر، بل يتجاوزه، فلا بدّ أيضاً لا يحزّره في سلسلة من الاقتراضات لكنّه يعتبره وكأنّه مقدّمه تلّمين دلاليّة وإيديولوجيّة: فالمصدر ليس فقط لمبدأ المؤمّن والمعدّي للعمل، هو استمداد للقيم والدلالات الجديدة. لأنّه، لكي يمكن أن لا يحلّ فقط بصطلحات الانتماء والاقتراض، يمكنه أن يبرر الصّفة التاريخيّة الخاصّة بمصادر ما. إنّ هذا المعنى أمكن لبول بينيشو Paul Benichou أن يحلّ الأندروماك Andromaque لراسين Racine ("الأندروماك Andromaque الأسيرة ثمّ الأميرة"، الكاتب وأعماله L'Écrivain et ses travaux، كورتى Corti، 1967). إنّ التّغيب المجدّد لإقامة جدول بيانيّ لمختلف الأعمال التي شكّلت موضوع راسين Racine لا يبلغ هدفه في حدّ ذاته؛ فبعد أن لبرر آية مصادر استعمال راسين Racine، حلّ النّاقّد الكوفيّة التي اشتغلت بها في المسرحيّة. بين في البداية كيف أنّ راسين Racine قلم بالوصل بين فرعين متميزين من الموروث، ما يتعلّق بهرميون Hermione وما يتعلّق بالأندروماك Andromaque، مشكّلاً هكذا موضوعه المأساوي حول خمس شخصيّات، المتنافستان، أستياناكس Astyanax، بيريس Pylhus و أورست Oreste. أكّد بعد ذلك بول بينيشو Paul Benichou على عنصرين أساسيّين: ما فعله راسين Racine لما جعل ((بيريس Pylhus ينحاز إلى جانب أعداء الأندروماك Andromaque وبما أسد له واقعة التّوبيّد بقتل الطّفل)) و سفير أورست Oreste

وهو قادم إلى ليبير Epine يطالب بولد هكتور Hector، في المشهد الافتتاحي للمرحلية. بعض التحويلات تعود إلى الحرص على الانسجام الدخلي للعدة؛ بعضها الآخر يترد ضرورات مشابهة الواقع. هكذا فإن عفة أندروماك Andromaque، التي لا يمكن إنراكها في عصر يوريبيد Euripide، تعرض نصها في القرن السابع عشر بالنسبة لبطلة في مثل هذه المرتبة، تسمح بالإصطفاء إلى ذلك بتقديمها في صورة مثالية ويشمين دور الأم الذي قامت به:

موضوع أندروماك Andromaque تعرض للبلبل خلال القرون عن طريق التغييرات التي حصلت للمفاهيم المشتركة المتعلقة بالماشرة وبكراسة المرأة وبصفة أكثر خاصة، في زمن راسين Racine، بعد فقدان للتأويل البيطوي، الذي فتح المجال، على خشبة المسرح المأساوي، بئصالهم، وجهها لوجه، الخف الذي لا حد له والفضيلة اللانته إلى النموذج.

بول بينيشو Paul Benichou.

عد تحليل للكيفية التي يدرج بها عمل ما في محيط موروث ما ويستعيد، ولكن في نفس الوقت يتجاهل ويترك، عددا معينا من المصادر، إنه إن من الممكن إبراز كيف أن مجموع القيم المشتركة في عصر ما تتطلب قراءة جديدة للمناسخ وخرجا لما يصيبه من تحويرات جديدة. إن دراسة المناسخ لا تكشف فقط عن تردد عمل في عصر ما، لكن أيضا عن التطور التاريخي لموضوع أو تقليد (محور الترامن وحده هو الذي اعتبره لانسون Lanson كورقة رابحة في نقد المصادر) إن مجرد استنتاج للمغايرة الحاصرة في نص راسين Racine تعرض بوصفها التاريخية المكتشفة هكذا في مناسخ أندروماك Andromaque.

للفتلة التالية التي تجعل من واجب أية ممارسة للنقاد أن تراجع أسسها، للنظرية المبدئية بخصوصها، ولن يكون ذلك إلا بهدف الترشيد، ألا وهي المتعلقة بالاسبعاد للكني لمعهوم للمؤلف. لا تضع بطريقة النص أذا في حسيها مقصدية المؤلف (وهو طرف مركزي في كتابات لانسون Lanson)، ما أراد المؤلف أن يقوله محيلا إلى هذا النص أو ذاك لا أهمية تذكر له. لكن، حتى إذا ما كانت قراءة الاستشهاد، التكميح . . لم تكن، فعلا، مسترشدة بهذا المعهوم للمقصدية، ألا يستبعد إلى حد كبير ما تشكل في أغلب الأحيان من استنتاجية دلالة موجهة مباشرة للقارئ؟ استعمال المؤلفين المعاصرين للنصوص القديمة، على سبيل المثال، هل يمكن فهم بدو أن توضع في الحصاب استنتاجية للدلالة هذه التي يتأسس عليها؟ هكذا، لن يقف النقاص في أغاني مالدورور Chants de Maldoror والأشعار Les poésies عند حد تناقل لمقطوعات مجهولة المؤلف هي متعكة بقدر ما هي متنوعة هو استعمال متمكة للأدب والبلاغة اللتين يصعبهما لوتريامون Lautreamont في سلة واحدة، في عملية إنشاء تشبه أيضا لعبة تلمود ثلثوي.

بدون أن يكون الأمر متعلقا برغبة في التفسير، هي عملية مستحيلة تماما، ما بين الافتراضات الواعية والافتراضات غير الواعية، يبقى أساسيا التأكيد بأن بعض الممارسات النقاصية تصبح المعنى في الحدود التي

تجعلها تندرج في استراتيجيات محسوبة فتأثيرات المعنى التي تنتجها، من المؤكد أنها تختلف عن مقصد المؤلف، لا يمكن إهمالها: الاستشهاد، التلميح، المحاكاة المتأخرة . هي أيضا البحث عن الهجاء، السخرية، تحويل الدلالة، انتقال السلطة، معارضة الإيديولوجية سوف يرى كدليل بأن بعض الأساليب التناصية، المعارضة مثلا، تتطلب أن يكون عبد المؤلف وعي حاد بكتابته الخاصة وقدرة كبيرة على السيطرة بدقة متناهية على الجانب المتعلق بالمغيرة المدرجة فلم يسع بروسست Proust إلى المعارضة الإرادية بصفة مخصوصة لكي يتخلص من ذكرياته وإلى محاكاة غير واعية؟ (انظر الأنطولوجيا، ص 159). لا يتوقف التناص بدو عند تناول المعجزة غير المواقف للنصوص، ودراستها بدون أن توسع في الحساب الاستراتيجية المتعمدة التي تشغل للكتابة على أساسها، مما يعتبر مدنا لرهان من رهاناتها الأساسية. قد يعني هذا أيضا استبعاد القارئ من مقاربتها، رغم أنها تلتزم قربه شدة

أخير ، من المناسب الإشارة بأن التعريفات التي أعطيت للتناص في المبتعيات تنحو إلى عرض نموذج نصي وحيد: جرى كل شيء في الواقع وكان كل نص، وفق تعريف تناصي، هو قسيفساء من الاستشهادات، جميع متشكل من عناصر غير متجانسة. حقا أن التقطع، النشط، اللاتجانس من الخصائص الأساسية للنص المعاصر، و من بعض النواحي، للنص الاستشهادي لكن جنوى التناص ألا يكس في طرح جماليات متنوعة في المعالجة؟ ألا يمكنها أن تشكل بقدر ما هي قوة قطيعة، شكلا من الارتباط؟ إن دراسة نصوص تنتمي لحقب مختلفة تسمح ببيان تنوع رهانات التناص، فيصبح من القحس احترامه في نظرية النص، في جماليات معطاة من أجل ذلك، لن نمتنع الامتياز للمناصب النصية ولن ننكر من التعرف على النصوص المتأخرة، حسب مصطلحات جينيت، ولن نهمل الاستراتيجيات التي تم تشعبها من طوب الممارسات التناصية، مادام على القارئ أيضا أن يكون عارفا بها ما أن يدرك بقاء معنى النص. إنه إذن في مقابل بعض الطيانة للنظرية الأولى للتناص يصير ممكنا عدم فصلها عن ممارسات الكتابة والقراءة المحددة للنصوص. لكي يظل مفيد للتحليل، في الواقع، على المفهوم ألا يكون موضوعا لتوسع السيلع فيه - كل أثر للاتجانس يصبح علامة تناصية ، ولا نحصر معرط - وحده الأشكال الصنعية هي المهمة، والتي يجب معصها بمعزل عن المؤلف والتاريخ .- تمثل فرصتنا في أن مثل هذا الانعطاف لا يعني أبدا عودة لنقد المصادر.

المقتل مأخوذ من كتاب كفاي بيغاي-غروس

Nathalie Plégay-Gros, introduction à l'intertextualité Nathan, Paris, 2002. pp 22-41

-ميخائيل بختين، جماليات الإبداع اللغوي، غاليمار، 1984.

(1) بخصوص وضعية باحثين لتجاه لوبير، أنظر ترفيخا طودوروب، ميخائيل بختين، المبدأ الحوارية، لوموي، 1981.

(2) به لمن المعيد بنوي شلتا شرح ((التباينة)) عن طريق لاتجانس ملحوظات وليس عن طريق تنوعها؛ هذه لأخيرة قد تحيل إلى تعديتها (الملحوظات متعددة) وليس إلى خرق تجانس كل ملحوظ (كل ملحوظ مخترق بالمعايير alterite)

(3) بخصوص مفاهيم تفاعل الخطابات interdiscours والتفاعلية الخطابية interdiscursivite انظر ، دومينيك مانيغونيه Dominique Maingueneau، تحليل الخطاب L'Analyse du discours، هاشيت Hachette، 1991.

(4) و حال بهذا الخصوص إلى الدراسة الصوتية لعوسلاف لانسون Gustave Lanson، كيف تتم عملية الحلق عند رنصار "Comment Ronsard invente" (ملاحظات حول شيد ode في اختيار رسمه De l'élection de son "sepulchre")، محاولات في المنهج، هي للنقد وهي التاريخ الأدبي،

(5) حافظنا على كتابة النص بلغة الأصلية نظراً لكون العبارات المستعملة تتعلق بأنواع عربات وأسماء أعلام وأشياء ومظاهر حضارية لها علاقة وطيدة بالعصر والبيئة اللذين كتبت فيهما، ومن الصعب نقلها إلى لغة أخرى ثم إن المفهوم المعالج من خلال هذا النص يعود على هذا الوثيق الذي لا يمكن أن يبرر إلا من خلال النص بلغته الأصلية. [المترجم]

نظرية النظام

المختار حسني

يعتبر مفهوم التناص ، بعد ظهوره إلى الوجود ، بفعل التجديد الذي لحق الفكر النقدي في سنوات الستين من هذا القرن ، من الأدوات النقدية الرئيسية في الدراسات الأدبية ؛ وظيفته تبيان الدعوى القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى . ولكن ، وخلال ربع قرن ، أثار مفهوم التناص كثيراً من الجدل ، ولم يفرض وجوده مؤخراً إلا بعد أن خضع لكثير من التفتيح والإصلاح على مستوى التحديد. ومن أجل إدراك ماله من أهمية ؛ ينبغي تتبع هذا التطور خطوة خطوة :

- تكون المفهوم :

لا يمكن عزل فكرة التناص ، في أصلها ، عن الأعمال النظرية لجماعة " تيل كيل Tel Quel " ومجلتها الحاملة لاسمها (تأسست سنة ١٩٦٠ بإدارة " فيليب سولرس Philippe Sollers "). فقد نشرت المفاهيم الرئيسية التي أعدتها طائفة من منظري الجماعة الذين تركوا بصمات عميقة في جيلهم ؛ ففي مرحلة أوج " تيل كيل Tel Quel " سنة ١٩٦٨ / ١٩٦٩ ، ظهر المفهوم الجوهرى بشكل رسمي في المعجم النقدي للطلبة ؛ وذلك في إصدارين مخصصين لعرض الجهاز النظري للجماعة :

١ - الأول هو " نظرية الجماعة : Théorie d'Ensemble. Coll,

Tel Quel. Seuil; Paris 1968 " وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من فوكو Foucault وبارت Barthes ودريدا Derrida وسولرس Sollers وكريستيفا Kristeva .

٢ - والثاني هو "سيميوطيقا" : أبحاث من أجل تحليل دلالي :
Séméiotikè; Recherches pour une symanalyse " سنة ١٩٦٩ لجوليا
كريستيفا ؛ ويجمع سلسلة من المقالات كانت قد كتبها بين سنتي ١٩٦٦ -
١٩٦٩ .

في " نظرية الجماعة " ينتقد " فيليب سولرس " التصنيف
اللاهوتي للموضوع والمعنى والحقيقة .. إلخ ، ويقترح ، مقابل النص
الكامل الجامد المسيح بتميز شكله وفراذته ، فرضية التناص المستعارة
من الناقد الروسي " ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine " القائلة بأن " كل
نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى ؛ يعيد قراءتها
ويؤكددها ويكثفها ويحولها ويعمقها في نفس الوقت " . وفي نفس
المؤلف، في مقالها "مسألة بنائية النص *Problème de la Structuration du Texte* " ، تقدم " جوليا كريستيفا " الرواية القروسطوية (Jéhan de Saintre) مثالا لتحديد ما ينبغي أن يفهم من مصطلح التناص ؛ فهو
" تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد " ويسوغ تناول " مختلف متتاليات
أو رموز بنية نصية ما باعتبارها جملة تحولات لمتتاليات ورموز مأخوذة
من نصوص أخرى . وهكذا يمكن اعتبار بنية النص الروائي الفرنسي
في القرن الخامس عشر نتيجة لتحول عدد كبير من هذه الرموز .. من
أجل هذا يغدو مفهوم التناص علامة للطريقة التي بها يقرأ نص ما
التاريخ ويندمج فيه " . إن " جوليا كريستيفا " التي كانت تنطلق من
التحليل التحويلي (المستعار من " شومسكي Chomsky " و" سومجان
Saumjan) وجدت نفسها مرغمة على إضافة مفهوم التناص لتبلغ بتلك
الطريقة ما هو اجتماعي وتاريخي ؛ إذ بدون هذه الفرضية سيبقى ما هو
اجتماعي وتاريخي بعيداً عن المتناول ضمن ما تتيحه ثنائية الدال /
المدلول ؛ تحول الدال / ثبات المدلول . هذا الإصلاح المنهجي سيرتكز ،
لتعويض ذلك ، على " المنهج التحويلي " الذي بواسطته ، وبإضافة

مفهوم التناص " يمكن وضع البنية الأدبية في المجموع الاجتماعي الذي يعتبر بمثابة مجموع نصي ". بوضع هذا المبدأ يغدو التناص في " Petit Jehan de Saintre " تفاعلاً ، في هذا النص ، لأربعة مكونات تناصية:

١ - نص التقسيم التقليدي (تصميم الرواية بحسب الأبواب والفصول ، النبذة الوعظية ، الإحالة الذاتية في الكتابة والمخطوط).

٢ - نص الشعر الغزلي (حيث " السيدة " la Dame " مركز اهتمام وتمجيد مجتمع ذي علاقات مثلية homosexuelle تجعل صورتها تتبع من خلال .. المرأة ... واليكر " وحيث شبق الشعراء الجوالون (التروبادور Troubadours).

٣ - النص الشفوي للمدينة (الأصوات الإشهارية للباعة ، لافتات وعناوين المحلات ، لغة اقتصاد العصر ...).

٤ - وأخيراً ؛ خطاب الكرنفال (حيث يتجاوز التجانس والغموض والضحك واستشكال الجسد وجنس المشارك والقناع ... إلخ).

وتستخلص " جوليا كريستيفا " بأن هذا الرابط التناصي الذي يغير دلالة كل هذه المنفوظات بتجميعها في بنية النص ، والذي من الممكن أن يُنظر إليه كمجموع متنافر ، يُشكل مقارنة أولى لما يمكن أن تكون عليه " وحدة الخطاب " في عصر النهضة . وباعتماده على مفهوم التناص ، يسمح المنهج التحويلي ، أيضاً ، باستنتاج " العينة الأيديولوجية Idéologème " من النص . وهذا الاسم أطلقته " جوليا كريستيفا " على هذه الوظيفة التي تربط بنية أدبية متماسكة (مثلاً رواية) بينيات أخرى (مثلاً خطاب العلم). لقد كان أثر " نظرية الجماعة " كبيراً في أوساط الطليعة النقدية بعد أحداث مايو ١٩٦٨ . ومع " سيميوطيقا ؛ أبحاث من أجل تحليل دلالي " مستعود كريستيفا " إلى هذه الأداة المنهجية ومتحددة ، على الخصوص ، في دراستها " اللفظ والحوار والرواية " ما

لـ " باختين " من فضل على مفهوم التناص ؛ فإن الأساس في هذا المفهوم نشأ بدءاً من " اكتشاف كان " باختين " أول من أدخله إلى النظرية الأدبية ؛ وهو أن كل نص يتشكل من فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر . وهكذا يحل مفهوم التناص محل تواصل المعارف الذاتية Intersubjectivité . لا يستعمل " باختين " مصطلح " التناص " ، ولكن الفكرة كامنة في المفهوم الباختيني لـ " الحوارية Dialogisme " كما نجدها في " شعرية دوستويفسكي Poétique de Dostoïvski " (موسكو ١٩٦٣ ، الترجمة الفرنسية لـ : " إيزابيل كوليتشيف Isabelle Kolitcheff " تقديم " جوليا كريستيفا "؛ سوي 1970 Seuil) وفي " فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية François Rabelais et la culture populaire André Robel; Gallimard; Paris, 1970 " (موسكو ١٩٦٥ الترجمة الفرنسية لـ : أندري روبيل ونجدها، فيما بعد ، في " جمالية ونظرية الرواية لـ : باريا أوليفي Baria Olivier; Gallimard, 1978 " وفي "جمالية الإبداع التشفوي Esthétique de la création verbale " (موسكو ١٩٧٩ الترجمة الفرنسية لـ : ألفريدا أوكوتيري Alfreda Aucouturier, Gallimard; 1984 . ويوضح " باختين بجلاء ظواهر الانبعاث التي تجعل من الثقافة مكان عودة عنيفة للتقاليد المنسية ، ويقدم الدليل على كون الرواية مهياة مسبقاً ببنياتها الخاصة ، لدمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على شكل تعدد الأصوات Polyphonique . إن مجموع تبادل المواقع الممكن ، وتواجه الاختلافات على شكل حوار، يجعل من هذا الشكل الأدبي نموذجاً تركيبياً يسمح بالتفكير في الأدبية بشكل مغاير " فالمؤلف مشارك في روايته، كلي الحضور فيها ، ولكن بدون لغة خاصة ومباشرة ؛ فإن لغة الرواية نظام من اللغات التي تتضح معالمها بالمشاركة والتعاون أثناء الحوار " . إن العناصر المستمدة مباشرة من " باختين " : (اللغات، التحول عبر ترابط الأصوات المتعددة ، الحوارية ، الوحدات الخطابية

للتقافة) هي العناصر التي تكون مفهوم التناص . وكان تأثيره ، بعد ، أوضح ما يكون سنة ١٩٨١ ، فقد خص " ترفيتان تودوروف Tazvetan Todorov " هذا الناقد بكتاب قيم هو " ميخائيل باختين ، المبدأ الحوارى . Maikhael Bakhtine; le principe dialogique, Seuil, 1981. وفيه يقترح تقسيم المبدأ الحوارى إلى مفهومين : مفهوم الحوارية بهذا المعنى الضيق ، ومفهوم التناص كما حددته " جوليا كريستيفا " مع احتفاظ هذا المفهوم الثانى بـ " تسمية الحوارية " لـ " بعض الحالات الخاصة للتناص ؛ من مثل تبادل الأجوبة بين متحاورين ، أو في التصور الذي أعده باختين عن الشخصية الإنسانية .

هذا الجهد من التوضيح ، وهذه " العودة إلى منابع ، أمر لم يكن ، في الحقيقة ، امتيازاً يحظى به " ترفيتان تودوروف " وحده سنة ١٩٨١ . ففي نفس الفترة كان هناك مشارك آخر هو " جيرار جنيت Gerard Genette " مدير مجلة " شعرية Poétique " في منشورات " سوي Seuil " الذي وضع اللمسات الأخيرة على الموضوع في كتابه " أطراس Polimpsestes " الذي سيقلب بعد حين كل هذا الصرح المفهومي ؛ ذلك أن الوضعية النظرية للمفهوم منذ كتاب " سيميوطيقا " تعرضت لكثير من التطوير .

- سنوات السبعين : المقاربات الأولى :

لقد ساعد كتابا " نظرية الجماعة " و " سيميوطيقا " بشكل واسع في إخراج مفهوم التناص من دائرة جماعة " تيل كيل " ، ولكن ، بفضل التأثير الواسع لـ " رولان بارت Roland Barthes " ، فقط ، سيصبح المفهوم محمياً في الصفوف الأولى من الساحة النقدية . كانت الكلمة / المصطلح لاتزال تحتفظ لسنوات عديدة بنكهة التمرد . والجامعات

(باستثناء أصغر الجامعات في " فانسين Vincennes " و " باريس VII جوسيو Paris VII Jussieu) كانت تفضل تجاهل الفكرة ، ولكن المفهوم بدأ شيئاً فشيئاً في الانتشار ؛ فمنذ ١٩٧٢ دخل المصطلح (التناص) دخولاً محتشماً إلى الحقل المعجمي حيث نجد في ملحق " المعجم الموسوعي لعلوم اللغة Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage " لمؤلفيه : أ. دو كرو Oswald Ducrot وت. تودوروف Tazvetan Todorov ، نجد " قرانسوا واهل François Wahl " يتحدث عن " شبكة صلات واسعة وذات مراتب متنوعة " يقيم بها نظامه الخاص وفقاً لقواعد اللغة المحددة سلفاً .

وفي ١٩٧٤ نشرت " جوليا كريستيف " كتابها " ثورة اللغة الشعرية [...] لوتريامون وملارمي : La révolution du langage poetique; L'avant garde à la fin XIX^e siècle : Lautréamont طليعة نهاية القرن التاسع عشر وخاصة " لوتريامون " مجال اختبار لتحليل البنية الشعرية تحليلاً تناصياً .

في السنة الموالية ، بدأ مفهوم التناص وقد تماسك بما فيه الكفاية لكي يصيغ عليه رولان بارت صفة الرسمية في مادة " نظرية النص " من الموسوعة العامة Encyclopædia universalis كمادة تدخل التأليف الموسوعي . ومن هذا التاريخ صار مفهوم التناص أمراً مقبولاً ، ولكن ، مع الاحتفاظ دائماً ، بحق المراجعة .

وتميزت سنة ١٩٧٦ بغزارة المساهمات الجديدة في الموضوع ، فمجلة " شعرية " خصصت عددها السابع والعشرين كاملاً لمفهوم التناص ؛ ونجد فيها من البحوث دراسة " لوران جيني L. Jenny " (استراتيجية الشكل La stratégie de la forme) وبحث " أ. توبيا A. Topia " (طباقات جويس Contrepoints joyciens) ونجد " دومنيك ماتجينو Dominique Maingueneau " بدوره في دراسته (مدخل إلى مناهج تحليل

Initiation aux méthodes de l'analyse du discours; Hachette; الخطاب (Paris, 1976) يقترح نوعاً من التبسيط للمفهوم الذي ، وبسبب تأثير التعميم البيداغوجي ، سيحول إلى تقليب الجانب العلائقي على حساب المكون التحويلي . ويحدد مصطلح التناص على أنه " مجموع العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله بفدو مفهومه أكثر رسوخاً وسهولة في الاستعمال لكون حقل تطبيقاته غير بعيد عن المجال التقليدي لـ " نقد المصادر " . وتستطيع بالتدريج أن تضم إليه ميادين كلاسية أخرى كدراسة المعارضات والمحاكاة الساخرة . وقد يتم أيضاً ضم الكثير من الإشكاليات الكبرى للأدب المقارن . إلا أن توسيعاً كهذا ، مع ما له من مساهمة كبرى في تعميم استعمال مفهوم التناص ؛ لن نستغرب وقوفه وراء الاضطراب النظري الذي سيفقد فيه التناص ، في المطاف الأخير ، ولمدة معينة ، الخصائص الرئيسية لمفهومه .

هذا النمو السبيء للمفهوم ، والذي لاتزال آثاره اليوم قائمة . كان تفاقمه راجعاً بدون شك لسنتي ١٩٧٥ - ١٩٧٦ بسبب بعض الاضطرابات الاصطلاحية ، خاصة ما يتعلق منها بالمفهوم الفرعي ' المتناص [على وزن المتفاعل] l'Intertexte . فـ " لوران جيني مثلاً يقصد به " النص الذي يمتص عدداً واسعاً من النصوص مع استمراره في التركيز على معنى معين " ، أما " ميشال أريفي Michel Arrivé " فقد اقترح للمتناص تعريفاً يولي فيه الأهمية لجانب العلاقات مما يجعله أوسع من التعريف السابق ؛ حيث يرى أن " مجموع النصوص التي تحكمها علاقات تناصية " ، أما " ميكائيل رفاتير Michael Riffaterre " فلا يرى في المتناص غير النص الذي يشكل مرجعيته ، بينما ينتقد " بيير مالاندان Pierre Malindain " في محاولته تعريف المصطلح ، هذا البعد الغيري الخارجي الذي يعرف به المفهوم ويقترح بدلاً من ذلك " افتراض وجود فضاء ما في المتناص تتولد فيه تلك العلاقات المتبادلة المكونة للتناص " .

على هامش هذا التشويش ، لم يتوقف المفهوم عن الانتشار في لغة النقد ، ولكن بهيمنة واضحة لجانب العلاقات . واعتباراً لهذا الإشكال، وقصداً منها لتلافي الانحراف ، عادت " جوليا كريستيفا " سنة ١٩٧٦ لتلج على البعد التحويلي للمفهوم موضحة أن التناص " تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة " . إن الجدل لم يزد إلا حدة في نهاية سنوات السبعين .

- سنوات ١٩٨٠ : الإنتاجية وتنقيح المفهوم :

كانت سنوات ١٩٧٩ - ١٩٨٢ الغنية بالإصدارات شاهداً على دخول مفهوم التناص مرحلة النضج : فكانت أعمال " ريفاتير " :

- إنتاجية النص : La production du texte, Seuil, 1979

- التعلق النصي : La syllepse intertextuelle, in Poétique n°40, Seuil; 1979

- أثر التناص : La trace de l'intertexte, in la Pensée, Paris; oct. 1979

- سيميائية الشعر : Sémiotique de la poésie, Seuil; 1982

التي تحتل بكل تأكيد مكان الصدارة في هذه الناحية من البحث النقدي ؛ وإن كنا نجد فيها تصوراً قضيافاً عند تحديد المفهوم ؛ فعنده أن " التناص هو ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه " . ويؤدي إجراء " ريفاتير " ، على الأقل مبدئياً ، إلى المطابقة بجرأة بين التناص والأدبية ؛ فعنده أن " التناص هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص

أدبية كانت أو غير أدبية ، أن تنتج غير المعنى " . ولكن ، وكما ينص على ذلك " جيرار جنيت " الذي يستشهد بهذه التعريفات في كتابه " أطراس " ، فإن " سعة هذه النظرية مصحوبة بالتقييد والجزئية في التطبيق ؛ لأن العلاقات المدروسة من قبل " ريفاتير " هي دائماً منتمة لنظام البنيات الدقيقة microstructures والدالية الأسلوبية sémanctico-stylistiques في سلم الجملة ، لمقطع أو نص قصير ، شعري في الغالب . الأثر التناصي ، حسب " ريفاتير " ، مثل التلميح ، ينتمي لنظام الصورة الجزئية بالنظر إلى بنية الجملة أكثر مما ينتمي للعمل الأدبي " . في الحقيقة ، وبالرغم من سيطرة بعض الصياغات على مفهوم التناص ، فإن الأبحاث الوفيرة لـ " ريفاتير " حول (بودلير Baudelaire وبروتون Breton وديسنوس Desnos ودي بيلاي Du Bellay وإيلوار Eluard وجوتيي Gautier وكراك Cracq وهوجو Hugo وليريس Leiris ومالارمي Mallarmé وبونج Ponge ..) تتميز بإتاحة استعمال جهاز سيميائي يركز على تفسير ظواهر التناص الأكثر تحديداً إن مجموع هذه التحاليل تم تقديمها باعتبارها تمثل طريقة جديدة للقراءة ينكشف فيها سر الأدبية ذاته ويستفيد النص من دلالاته كاملة ، ولكن في التطبيق استعمال المفهوم من قبل " ريفاتير " في حدود الأداة الأسلوبية والسيميائية المماسة للفرضيات التي صاغتها " كريستينا " ، مع تعزيزها بتجارب نصية غنية ومكثفة .

وثاني هذه الإصدارات المهمة في أوائل سنوات الثمانين كان مؤلف " أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon الذي بدأه حوالي سنة ١٩٧٥ ونشره سنة ١٩٧٩ بعنوان " اليد الثانية ؛ أو اشتغال الاستشهاد La seconde main ou le travail de la citation; Seuil " ويقدم فيه لأول مرة دراسة منهجية واسعة للاستشهاد باعتباره ممارسة تناصية . وبإدراك أن الاستشهاد " تكرر لوحد من خطاب في خطاب آخر " فإن ذلك يعني

كونه إعادة إنتاج للملفوظ (النص المستشهد به) الذي يقطع من نص أصل (نص ١) ليتم إدخاله في نص مستقبل (نص ٢). وإذا كان هذا الملفوظ المستشهد به يبقى على حاله بالنظر إلى دواله ، فإن تغيير الموقع الذي يتعرض له يحول دلالاته وينتج قيمة جديدة ، ويتسبب في تحويلات تؤثر في دلالة النص المستشهد به والنص المستقبل له معاً ، عند نقطة الاندماج بينهما . بهذا التحديد المنهجي لقضية الاستشهاد يقترح " أنطوان كومبانيون " اعتباره نموذجاً للكتابة الأدبية التي تتسم بنفس مقتضيات تحويل العناصر والتوفيق بينها : " دور الكتابة هو إعادة كتابة كلما تعلق الأمر بتحويل عناصر متفرقة ومنقطعة داخل كل مستمر ومتماسك [...] كل كتابة هي تجميع وشرح واستشهاد وتعليق . " بطبيعته الهجينة (قراءة وكتابة في نفس الوقت) ينظر إلى الاستشهاد على أنه وجه من أوجه التناص الذي من خلاله تنكشف قضية أعمق لا يمثل هو فيها غير أثر من أثارها المميزة ، وهذه القضية هي اشتغال الكتابة والطاقة التي تسري في هذه البنية المتحركة

كانت دراسة " أنطوان كومبانيون " مثلها مثل أعمال " ريفاتير " ولكن من وجهة نظر أخرى - تذهب في اتجاه إعطاء قيمة أكثر عمومية للتناص باعتباره معطى رئيساً لتفسير الظاهرة الأدبية ، ولكن هذا التقدير الواسع يبقى محصوراً في دراسة الأشكال الأكثر وضوحاً للتناص (أي في كونه حضوراً فعلياً وحرفياً لنص في آخر) ، ويغدو مفهوم التناص نفسه ثابتاً في بعده المزدوج : العلائقي والتحويلي . وإذا كانت الأدبية قد اعتبرت أفقاً له ، فذلك بسبب توضيح بعض جوانب الوحدة بين الاستشهاد والكتابة .

وكما نلاحظ ، فبعد سنوات عشر من الجهود المكثفة والمتشعبة، أخذ حقل الدراسات التناصية في التكون ، وقد جاء المشروع العام لتوضيح النظري لا من النقد الأدبي ، ولكن من الشعرية التي تسعى

بالضبط إلى تجاوز فرادة النصوص وتميزها ، والاهتمام بدلاً من ذلك بجامع النص l'Architexte أي بمجموع الأصناف العامة (أنواع الخطاب ، أنماط الملفوظ ، الأنواع الأدبية ... إلخ) التي عليها تتأسس النصوص . كان ذلك أولاً على شكل مشروع عمل في " مدخل لجامع النص ١٩٧٩ Introduction à l'architexte, Seuil, 1979 " ثم بطريقة أكثر تفصيلاً في "أطراس Palimpsestes; Seuil; 1982 " حيث يقترح " جيرار جنيت " تحديداً جديداً وشاملاً للمجال النظري الذي يمكن أن ينحصر فيه بوضوح الفضاء المميز للتناص . إن إعادة تنظيم كهذه ، لا يمكن أن تتشكل إلا بالانطلاق من زاوية نظر خارجية بعيدة تماماً عن المنحى التأويلي . هذه الرغبة في البعد التي تبلور وجهة نظر واضحة وموضوعية هي التي تميز مفهوم " ما وراء النصية Trans textualité " التي يجعل منها " جيرار جنيت " موضوع الشعرية ويحددها كمتعالية نصية للنص Transcendance textuelle de texte " تؤطر " كل ما يجعل نصاً ما في علاقة ظاهرة أو خفية بنصوص أخرى " . وبعيداً عن التطابق مع التناص تظهر " الماوراء نصية " فروقاً عميقة بين مختلف أشكال العلاقات التي يمكن للنص أن ينشئها مع نصوص أخرى ؛ من هنا يقترح " جيرار جنيت " التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات الماوراء نصية ويرتبها وفق نظام تصاعدي من التجريد Abstraction إلى التضمين Implication إلى الإجمال Globalité وهذه الأنواع هي :

- ١ - التناص بالمعنى الذي صاغته " جوليا كريستيفا " وينبغي أن يكون محصوراً في حدود " حضور فعلي لنص ما في نص آخر " .
- ٢ - التوازي النصي paratextualité أو العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان ، العنوان الفرعي ، العنوان الداخلي ، التصدير ، التنبيه ، الملاحظة ... إلخ) ففي إطار هذا المجموع النصي يتكون للعمل الأدبي (ينظر : جيرار جنيت : عتبات ، منشورات سوي G. Genette; Seuil; 1987) .

٣ - النصية الواصفة Métatextualité أو علاقة التفسير التي تربط نصاً بآخر ؛ بحيث يتحدث عنه دون أن يتلفظ به بالضرورة .
وبتعبير أفضل : هي علاقة نقد .

٤ - النصية المتفرعة Hypertextualité أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يشتق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة ، وفي هذا النوع ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة والمعارضات (وقد كرس كتاب أطراس لهذا النوع من الماوراء نصية).

٥ - النصية الجامعة Architextualité وهي علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعية (ينظر " جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص Introduction à l'architexte ").

مثل هذا الجهاز المفاهيمي يزيح كثيراً من الغموض الذي كان الخطاب الواصف النقدي يكثر حوله الجدل . فهو يسمح مثلاً بتمييز المجال الدقيق للتناص والنصية المتفرعة عن المعارضة والمحاكاة الساخرة التي تمتلك قواعد تكوينها الخاص بداخلها وبكل وضوح فقد غدا مفهوم التناص أكثر حصراً وتحديدأ عما كان عليه في الماضي ؛ يعرفه " جيرار جنيت " " بعلاقة حضور مترامن بين نصين أو أكثر " أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر (حضور ملاحظ ، مع الأثر التحويلي لهذا الحضور) وبدرجات وأنماط عديدة ومختلفة في هذه العلاقة : " بشكلها الأكثر جلاء وحرفية ؛ وهي الطريقة المتبعة قديماً في الاستشهاد (بين مزدوجتين ، بالتوثيق أو بدون توثيق). أو بشكل أقل وضوحاً وأقل شرعية (في حال السرقة الأدبية كما نجد مثلاً عند لوتريامون Lautréamont ") وهو افتراض غير مصرح به ولكنه أيضاً حرفي . أو بشكل أقل وضوحاً وأقل حرفية في حال التلميح l'Allusion أي في ملفوظ لا يستطيع غير الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر لما يحس فيه من نزوع نحوه بشكل ما من الأشكال ، وإلا فإنه يبقى

غير ملحوظ ، كما كتب " بوالو Boileau " مثلاً في سجل قديم لـ " لويس الرابع عشر Louis XIV " :

للكاية التي من أجلك أنا مستعد للبدء فيها

إخالتي أرى الصخور تهرع لتسمعي

فهذه الصخور المتحركة المتبقطة ستبدو بدون شك ضرباً من العبث لمن لا يعرف أساطير " أورفي Orphée " وأمفيان Amphion " (أطراس) . وكما يذكر " جنيت " في هذه الفقرة من " أطراس " فإن الجهود المعاصرة في الاشتغال على التناص تقع في حدود هذه التعريفات السالفة الذكر : تطبيقات الاستشهاد لدى " أنطوان كومبانيون " ، دراسة السرقة عند كريستيفا ، التلميح والوضع الضمني للتناص لدى ريفاتير .

وبوضعه حداً للمفاهيم القضاضة حول التناص لا يحتفظ " أطراس " بغير الأبحاث الرئيسية في هذا المجال ولا نستطيع ، مع ذلك ، القول بأن هذا الوضوح المفهومي قد حقق حوله إجماعاً على الفور ؛ فبعد ظهوره سنة ١٩٨٢ بدا تأثير " أطراس " بطيئاً ، إلا أن فعالية تفرعاته بدأت تؤتي أكلها في أغلب الأبحاث التناصية التي أخلصت لتيار سنة ١٩٨٠ . ونجد ، فوق ذلك ، أبحاثاً تساهم في استكمال صلاحية مقترحات " جنيت " التعريفية ؛ ففي أطروحة جامعية نوقشت سنة ١٩٨٨ بجامعة باريس III تحت عنوان " الممارسات التناصية عند مارسيل بروسست من خلال " في البحث عن الزمن الضائع " . مجالات الاقتراض : La pratique intertextuelle; Marcel PROUST dans " à la recherche du Temps perdu " : les domaines de l'emprunt (صدر ضمن منشورات " Titre " سنة ١٩٩٠ تحت عنوان " مارسيل بروسست : نعبة التناص " أبرزت الباحثة " أنيك بوبيياكي Annick Bouiaquet " بوضوح إمكان تنظيم الاقتراض التناصي l'emprunt intertextuel بواسطة تقاطع مفهومي " الحرفي " و " الواضح " " littéral et explicite " . فالاستشهاد اقتراض

حرفي وواضح ، والسرقه اقتراض حرفي وغير واضح ، والإحالة اقتراض واضح وغير حرفي ، والتلميح اقتراض غير حرفي وغير واضح. بعد هذا التطبيق في العالم الروائي للنص البروستي سيسمح هذا الجهاز بتوضيح معقول لعدد لا يستهان به من الظواهر النصية التي لارالت لحد الآن إما خفية أو ملفزة . وبنفس الطريقة نجد اليوم بعض الروائيين الكبار أمثال " فلوبيير Flaubert " موضوعاً لأبحاث يتقاطع فيها التحليل التناصي مع تحليل المخطوطات ودراسة مكونات العمل الأدبي .

إن البحث في " ما قبل النص l'Avant texte " عن كيفية الاقتراض . وفي حال نشأته عن كيفية حدوث الاستشهاد والسرقه والإحالة من خلال تملك Appropriation وإدماج intégration يسع فضاء النص المنجز ؛ وإن فهم الظاهرة التناصية في هذا البعد الثالث للنص الذي هو إنتاجيته ؛ كل هذا وذاك سيكون اليوم ، بدون شك ، الأفق الذي يفتحه في النقد الأدبي التكامل الواضح للدراسات التناصية والأبحاث في الورايات النصية Génétique textuelle .

إن مفهوم التناص ، وهو لم يصل بعد إلى درجة من الكمال ، من المحتمل أن يدخل اليوم في مرحلة جديدة من إعادة التعريف .



نظرسرية

التنصص

• محمد عزام

الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق
المعرفة الكاملة، بل أن معرفة الجلف
ينبغي أن يرتبط بمعرفة أسلافه،
وأنه لا يمكن فهمه من دون فهم
السياق الذي نشأ فيه. وهذا ما
نحاوله في هذا العدد من «النظرسرية»
التي نبدأها بمقالة من إعداد
أحمد محمد عزام، وهو من
أبرز الباحثين في هذا المجال.
ولقد لا بد من أن نتعرف على حاصي
الذي يمتد فيه، وعلى الحاضر الذي
تسرب إليه، وفصل كل منهما عن
الأخر. وبهذا يمكن أن نفهم أصالته
الحقيقية ونفهم من بعض
الدراسات الأحدث رجعة جذره نحو
أبحاث لسيات
ويؤكد تودوروف في كتابه
(الشعرية) أن القصص في بدء
لا تعترف في هذه الصادرة التعبيرية
يعود إلى الشكلايين الروس فقد
كتب شيكوفسكي «إن العمر الفني
يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى،

1. إشكالية المصطلح:
(INTertextualty) (نصص)
مصطلح يقدي، يرادفه (التنصص)
نصفي أو عابر للنص
وعندما نستخدم مصطلح
مصطلح له على ما
من سنة 1969، التي سنبينه من
أحيان في دراسته لستوفسكي،
حيث وضع تعددية الأصوات
(الوليفية)، والحوارية (الديولوج)
دون أن يستخدم مصطلح (التنصص)
ثم حسنته النشوة لغريبه وما
يعرف به من سمات
وبفكرية، في كتابات كريستينا،
ورولان بارت، وتودوروف، وغيرهم
من رواد أحداثه النقدية، على الرغم
من أن بدوره كانت أقدم من ذلك إذ
سدد، في الحاصي، إحساس عام بأن
دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور
في فلهم وحدهم، لأن مثل هذه



وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيّمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يندع في توازن وتفاعل مع نموذج معين بل إن كل نص يندع على هذا النحو، ويرى أن باحثين هو أول من صاغ نظريته حول تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يحرم بأن عصباً مما نسميه رد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق، يوحد في كل أسلوب أدبي، بل قد يمتد في عالم من تلك الأدبيات الحديثة في مصطلحها عن طريقه، ويتركها إلى كلمات قد تم حجبها ولهذا فإن تودوروف يسمي الخطاب الذي لا يستحضر شيئاً مما سبقه (أحادي القيمة)، ويسمى الخطاب الذي يعتمد في بنيته على هذا الاستحصال بشكل صريح (خطاباً متعدد القيمة).

و(التناص) تشكل نص جديد من نصوص سابقة أو تعادلية، يندع يعدو النص المتناص خلاصة لعنصر من النصوص التي تمحي الحدود التي بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها وغاب (الأصل) فلا يدركه إلا بؤى الحدة والمزاج.

جاء في المعجم الموسوعي بعلوم اللغة بديكرو وتودوروف أن كل نص هو امتصاص ونحويل بكثير من نصوص أخرى فالنص الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص وأشياء نصية معروفة سابقة ومعاصرة، قابعة في الوعي واللاوعي، الفردي والجماعي. هكذا يبدو (التناص) علاقة تفاعل بين نصوص سابقة، ونص حاصر

أو هو تعالق (اندحول في علاقة) نصوص مع نص حيث تكفيب حصة

وقد شاع هذا مصطلح في الأدب والدراسات الحديثة وخاصة في بداية السبعينيات إلى أمريكا وفي عام 1976 أصدرت مجلة (بويطيقا) عدداً خاصاً عن (التناص) وفي عام 1979 أقيمت ندوة علمية عن (التناص) في جامعة كوبولمبيا تحت إشراف ريفتير، ونشرت أعمالها في مجلة (الأدب) عام 1981، على الرغم من أن كريستيفا نفسها قد تخطت عن المصطلح (التناص) في عام 1985، ثم عثر عليه مصطلحاً آخر هو (لتقلية)، إذ تقول «إن هذا المصطلح (التناصية) الذي فهم غالباً بالمعنى الذي هو في نصه

المصطلح المتناص

سرى لينتش LEITCH بأن «النص ليس ذاتاً مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، تتحدده عبر سببها عبر سببها المستعارة شعورياً أو لا شعورياً» (2) من هذا التعريف نستنتج أن (التناص) يعني تولد النص من نصوص أخرى وتداخل النص مع نصوص أخرى وأن النص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص ومن هذا تعالق النص مع نصوص أخرى وإنه فلا حدود للنص ولا حدود بين نص وآخر، وإنما تأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن وهذا يصبح النص

بمثابة نصية صخمة لا ينتهي
تفسيرها فاعاني واندالات فيه
طبقت. بحسب القراء والأرمية،
والأمكنة وهذا ما يؤكد هارولد بلوم
الذي يرى أن الكاتب يكتب نصه تحت
تأثير (لهوس) الذي يمارسه النص
السابق كعقدة أوديبية - شعاع شعاع -
السير على موال النص الأول أو
بتمرد عليه (3)

بيد أن بعض الباحثين يربط في
تكثير مفاهيم (التناص)، رغبة في
إلصاقها إلى أدق جزئيات هذا
المصطلح الجديد، ومن هذه مفاهيم

التناص INTERTEXTUALITY
ظهر كمصطلح للمرة الأولى على يد
حوليا كريستينا عام 1966 في مجلة
(تل كل) TEL QUEL نقرسية، وهي
تري أن «كل نص هو عبارة عن
فسيفساء من الاقتباسات وكل نص
هم شرب وتحويل لنصوص أخرى»
2- التفاعل النصي بين النصوص

نية النص، وأسباب النص، لا
يكون مباشر، إنما، غير مباشر
ضمنيا عندما ينتج نص ما حاملا
صور نصوص أخرى من خلال
بنية الحديد و(التفاعل النصي)
مصطلح يؤثره بعض النقاد على
مصطلح (التناص) (4)

قدسية النصية حيث ينتج كل
كاتب نصوصه ضمن نية نصية
معاصرة، أو سابقة عليه

4- التعلق النصي HYPERTEXTUALITY
الذي يرى أن النص السابق بطريقة
جديدة

5. التناص PARATEXTE وهو ما

يحدثه في العناوين، والمقدم،
والحوام، وكلمات الناشر، والصور
6- التصاحبات الأدبية PARALITRATURE
هي الاستشهادات
الأدبية التي تدح في نصه نصية

7- التناص هي مجموعة
علاقات بين نصوص
وهي تدح نصه نصية
إلى أمور تتعلق بالبنية والنعم
والقصاء الأدبي

8- التناص INTERTEXT هو
مجموعة النصوص التي
تتعلق بالنص
بمجموعة نصوص أخرى

وهو النص الذي يستوعب عددا من
النصوص، ويص من مركزا من خلال
المعنى (لور ر حبي)، بينما يفتش
رباعية الحلط، استند بين (التناص)
أو (تفاعل) بين النصوص (التناص) هو
مجموع النصوص التي يمكن تفرده
من النص الموجود تحت أعين
نموج النصوص التي تدح في
ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين

9- التناصات النصية TRANS
TEXTUALITY هي كل ما يخص
نصا يتعالق مع نصوص أخرى،
شكل ضمني أو مباشر وقد خصص
لها جيرار جينيت كتاب بأكمله سماه
PALIMPSESTES SEUL PARIS
حدد فيه أنماط (التناصات) 1983
النصية) في خمسة أنواع هي

النص ومعماره، والتناص،
والتناصية، والتناص والتعلق
النصي وهذه الأنواع تتداخل فيما
بينها



3. تناسل النصوص:

يطرح (التناص) قضية أدبية هي مسألة استقلال النص أو تبعته وإذا كان النقد العربي الحديث قد ركز على تبعية النص لسياقه النفسي أو لتاريخي أو الاجتماعي، فإن (التناص) في النقد المعاصر يؤكد عدم استقلال النص الأدبي لكنه يعاين (التبعية) بالمعنى التقليدي صحتها من بعض النواحي من جهة وبعدمها من جهة أخرى في كونه نصوصاً ذاتية

هل (التناص) في الشكر أم في المصنوع أم في كليهما معاً؟ في كليهما لأن الشاعر يعيد (في المصنوع) إنتاج ما تقدمه وعاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة أو يتنقي منها صوراً أو مواقف أو تعابير ولكن لا يصنعها بالحق في الشكر، والشكل هو المتألف على التناص

والنصوص الأولى إذا تناسلت فهذا دليل على الإعجاب بها، حتى أن كل شاعر جاء تالياً حاول تقليدها أو محاكاتها وهذا دليل على ضعفه، لأنها ناشئة من بعده، والوان مختلفة

و (التناص) هذا نوعان تناص داخلي، وتناص خارجي فالنص الداخلي هو حوار يتجلى في (توالد) النص و(تناسله)، وتناص فيه الكلمات إماتية أو المحاور، والحمل المصنفات والأهداف وأحاديث المباشرة وغير المباشرة فهو إعادة إنتاج سابق، في حدود الحرية

وأما (التناص) الخارجي فهو حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات، واستشهاد التناص الخارجي في نص عملية ليست بالسهلة، وعلى الخصوص إذا كان النص مبنياً بصفة حادثة ولكنها مهما تسترت وحتفت مبدئياً لا يمكن أن يحل على نصه سوى بإمكانه أن يعيدها إلى مصادرهما وإن كان هناك نصاً مركزياً يتجلى في النصوص السابقة، وبخصوصاً مفعلة تتمثل في النصوص

ومن المستدل أن يقارن إن الأدب يمتص آثار غيره من السابقين أو المعاصرين، أو يحاورها، أو يجاورها، والدراسة العلمية لتحليله هي وحدها التي بإمكانها اكتشاف أساليب في اللاحق والموازنة بينهما، لأن النص غير كليهما، وبحسب اعتبار النص كشيء مغلق على نفسه، وبهذا يمكن موضعه النص في مكانه من حارطة لنقطة التي ينتمي إليها، وهي حيرة الزماني المحدد

4. (التناص) عند البنيويين:

إذا كانت (البنيوية) نصوصاً باعتبار أن للنص الأدبي (بنية) نحوية في (نظامه)، و(علاقات) عناصره فإن (التناص) يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النص أو نظامه وإذا كانت (البنيوية) تعتبر النص بنية مغلقة، فإن (التناص) يعتبر النص بنية مفتوحة، ومتحركة، ومحددة

وإذا كانت (البنيوية) تركز على

تسميه الكتبية القراءة، وتوى أن
نص بقر عارى ون سائر يعنى
النص هو الفارئ، فإن (النص)
يحاول فك اشتباك النصوص عن
بعضها بعضا، ليعيد لكل صاحب حق
حقه، ومن السابقين والمعاصرين
الذين تتردد أصواتهم في حساب
نص المدع، ويشاهد نصهم في
صوره وهم كذا

وإن كان بعض عيويير قد
يسكو بمنهج الوصفى معنو
و كنهو به في الدراسات العربية
عن بعضهم الآخر قد انطلق منها
إلى محاولات فتح مبادئ جديدة
في نائهم ومن هؤلاء رولان
بارت، وبودوروف، وريفاتير،
وآريعى، إلخ

أما رولان بارت فيرى أن كر
(نص) هو (نص) وإن النصوص
أحرى تتوى في نفسية
متعددة، وباشكار يسلف معنية على
لهم إذ فيها تعرف نصوص الثقافة
السافة والحالية فكل ن - عده
ليس إلا نسيجاً جديداً من استحداثات
سابقة و(النصية) عند بارت هي
فدر كل نص، مهما كان حسه
ولا تقتصر على لتأثر فحسب

وأما تودوروف فقد سى مصطلح
(النص) كمرئيه من مراتب التأوين،
وقدم في كتابه (مخائيل باحتين) M
(1895-1975) رواية BACHTINE
حديث للمعلومات المتعلقة بأهم مفكر
سوفييتي في مجال العلوم الإنسانية
وأكبر منظر للأدب في القرن
عشرين (5)

وقد عتمد تودوروف على

نصوص ساملة باحتين وغير
مجموعة من عمل باحتين نشرت
بدر سم - مساعدية، وتعرف على
مختلف مراحل تفكير باحتين من
خلال علاقاته بتيارات مختلفة
كاشكلاوية، والماركسية،
والصهرية وأدسية
والسوسيولوجية، وغيرها إلا أن مبدأ
(الحوارية) يظل موضوعاً دائماً في
جميع مراحل تفكيره البدي لكنه بعد
عام 1967، حيث كتشفت جوليا
سرسنيف (النص)، أحد هذا
المصطلح محل عنده محل مبدأ
(الحوارية)

وعلى الرغم من أن أعمال باحتين لا
ترتبط بمجموعة اشكلاوية الروس
بعد

لأهمتهم وقد أثرت أبحاثه في
الشعرية المعاصرة ولم تعرف أعماله
في الغرب إلا بظهور حركية، وهي
حكمة طوبل فقط ترجمة كتابيه
(قصاي شعرية، ستوفسكي) 1929،
(أعمال رائيه وشفافة لشعرية في
العصور الوسطى وعصر النهضة)
1965 وهما لا يشكلان سوى جزء
صغير من مجموع صحم من مؤلفاته
التي لم تنشر إلا بعد وفاته

وتظهر بصمات باحتين لهامة في
لدراسات الأدبية في نظريته (تعدد
الأصوات) هي الروية حيث يطلق
منها من (سيطرة الاجتماعي على
لعودي)

والغسرات اشكلاوية لحس
لروائي عنده مرتبطة بالتبدلات
الاجتماعية وبهذا فإنه يحافظ على
عدم الفصل بين الشكل والمضمون



ويتحدث ناخيتين عن خصائص
الرمز والقصاء في كل جنس أدبي،
ويرى أن كل نص يرتبط بمصو
أخرى سابقة به، بواسطة ما سماه
(علاقه حوارية)

وتدو الرواية، من خلال هذا لهذا،
مطلومة حوارية من انصور والبهات
والأساليب والوعى المحسد لانفص
جميعها عن اللغة

وقد ميز بينه وبين حوارية
عند تحليله للناسية عند
كريستيفا، ودافع عن لنقد القائم على
البحث وقال إن القور بحد
موصوعه، ويعبر عن خصوصية لها
علاقة بقصد المتكلم بالنسبة إلى اللغة،
فما ينتمي إلى منظومة (الرموز)
فهو من نظام لغة، أما ما بين Signe
على حدث وحيد، فهو من نظام
(القول)، وعلى هذا قدم في عام 1978
نظريته في (التفسير الرمزي)،
وشرح المعاني غير المباشرة و
بين الرمزية (اللغة) التي تعني عنه
المعاني المباشرة، ورموز (النسبية)
لتي تعني عنه المعاني غير المباشرة
ولهذا لابدو السيميائية مقولة لديه
لا عندما تكون مرادفه للرمزي

ويقترح تودوروف تسميه عملية
إنتاج نص انطلاق من نص آخر
(تعليقا)، كنوع من تسهيل الفهم،
وعلى هذا يقول (التعليق) على إقامة
علاقة بين النص الحاضر للتحليل
وبقية العناصر التي تشكل سحاقه
وهذه العناصر هي معرفة نسان
العصر الذي يمكن إحصاءه لرموز
معجمية، وقواعد لغوية وهذا ما كان
يسميه شلايير ماخر S MACHER

مؤسس علم التفسير في العصر
لحديث د (التأويل لنحوي) ومن
حبه ثانية يسعى إحلال الصفحة
المحلية في مجموعة الكتابات التي
تنتمي إليها، وهذا ما يسمى ب
(التأويل النقبي)

وقد استعاض تودوروف، بعد
ذلك، عن (التأويل النحوي) ب (تحليل
فقه لغوي)، وعن (التأويل النقبي) ب
(التحليل البنيوي) لدى يقوم على
إبرار (علاقات) التداخل النصي
واستكمل هذين السياقين بسياقين
آخرين هما

(السياق الإيديولوجي) الذي
يتشكل - عنده - من مجموعة
خطابات تنتمي إلى عصر معين
سواء في ذلك أكان لخطاب فلسفي
أم سياسيا أم علميا أم دينيا ثم
جمالي وهذا السياق، على الرغم من
أنه من الصعب تقديره بغير عدم التحاسن،
والاعتماد على الأدلة وثم السياق
الإنشائي فهو السياق الأدبي الذي
يتوارى مع ذاكرة الأدياء والقراء،
حيث يتطور في (الأعراف النوعية)
و(الأنماط السردية) بما فيها من
خواص أسلوبية وصور بلاعية (7)
وأما ميشيل آريفي فقد وضع كتاب
(لغات حاري) (7) في عام 1972، وفيه
يشير إلى مقدرة علم اللسان على
المصدي بسن الأدبي

وبهذا فهو يتجاوز موقف
كريستيفا النصي الذي يفسر عن
موقف إيديولوجي وعلى الرغم من
أن آريفي يتبنى مقولات أشكلانيين
الذين لا يشترطون، يرى أنه ليس
سبب لآريفي مرجع في هذه الحقبة

دلتابها بعض التعديل، لأن النص يملك دليلاً مرجعياً، وليس محروماً كلياً من علاقات مع لواقع الخارجي ولكن هذه العلاقات هي غير ما يكون بين الرموز والمرجع (8)

وإذا كان النص الأدبي هو لغة إيحائية، فإن دراسة (التناص) هي ما ينبغي أن يجرى محل دراسة النص، لأنها لا تهدف إلى معرفة النص، ولأنها هي المادة البيئية في النص، ولأن النص هو منتقى نصوص عديدة، ومكان تبادل يحصص للغة الإيحاء

وهي بقده (التناص) يرى أريفي أن النص هو نص يحتمل في مضمونه نصاً آخر وشبهه (بحار جاري) الثلاثة (لقبصر واندجال) 895، و(أبو ملك) 896، و(أبو مفضل) و(أبو كلمة غير موحودة في اللغة الفرنسية، لكن جاري ستخدمهم كصفة شخصية فظة إحصائية قصور كوميديته تشككاً من أولئك (أبو ملك) في فصل من (القبصر اندجال)، وإن بصورة مصغرة، ونجد (أبو مقيدا) في (أبو ملك) مع بعض التمييز الحذفي الذي يقع على بعض الكلمات حين تنقل من النص الأول إلى الثاني

ومهما يكن من تردد أريفي أو حيرته في الاستعانة بمادج من مجالات أخرى، كالسرديّة والتحليل النفسي البعدين عن عمله كألبي، فإنّه في دراسته هذه يستحق التقدير، لوضعه (التناص) في مركز اهتمامات السيميائية الأدبي، ولعرضه - إضافة إلى ذلك - تحديد للنص، كموضوع يحتاج إلى اهتمام

ونفسه من لألف نصه كمن فخر بحبر في (الوحدة معبره لحصانات عصر ما) (9)

وأما ميشيل ريفاتير في كتابه (دراسات M RIFFATERE في الأسلوبية البنيوية) 1971، فيصع السيميائية الأدبية خارج مجال اللسانيات، معتمداً في هذا على سوسير

وإذا كان للكاتب يعتمد تراكيب خاصة، والفظا حديدة، وصيغ بلاعية (استعارات وكنيات وصوراً) فإن القراءة لاستكشافية تقوم بحل (الانحرافات) و(الأخطاء) بقواعدية تبعاً لمعيار NORME قواعدي وبما يحين المستوى المباشر للحصا إلى عالم اللغوي فإن السيميائية تحيل إلى (التناص) محال النص المقروء يخفى نصاً آخر هكذا نؤكد القاعدة سر تقول: "نصيب يقول لنا الأدب شيب" فانه يقول لك "هنا آخر"

أكد تد العسمية اسيميائية على الانفعال من (المعنى) إلى (الدلالة)، ذلك أن (النص)، من وجهة نظر المعنى هو تتابع خطي لوحدات من المعلومات، أما من وجهة النظر السيميائية فهو مجموعة من المعاني المتحدة

وإذا كان الأسلوب عند ريفاتير هو إظهار يفرص عناصر المتواليات الكلامية على اهتمام لغائي، فإن الوصف اللغوي لنص ما، ليس قادراً على الكشف عن الأسلوب مما يستلزم إيجاد معيير خاصة، من بين وقائع اللغة المكوّنة للنص، لأننا نأميز منها أسلوبية أي التي تدهش عند القراءة وليست الأسلوبية عند



بفسر سوى نسخة تفسر المفاجئة التي يحدثها اللامتوقع في عصر من السلسلة الكلامية وهذا تعريف بفيوي للأسلوب، باعتباره لايربط لقيمة الأسلوبية بالكلمات نفسها، وإنما بعلاقاتها السياقية ويقوم على مفهوم (الانزياح)

ويبتظر ريفانير من (القارئ المتوسط) المتوسط إسهام في أسلوبه وعبارته سبع بنى على عارتي منه على معنى تحديد اللحظات في النص التي تحدث هذا التأثير ومع ذلك فإنه يرى أن على الأسلوبية، لدرء خطر الإغراق في الانطباعية، الالتزام بأن تكون شكلية وأسلوبية وهكذا سل تطور الأسلوبية الأدبية مركز لاهتمام من شخصية الكاتب إلى اسهام النص واستقلاليته

5- (التناص) عند السيميائيين:

يبد أن أهم إسهام في مجال (انصاف) قام به السيميائيون وعلى رأسهم جوييا كريستيف

ر. أعلام السيوية هم عباسا أعلام (ما بعد السيوية) وما بعد السيوية هي في الأصغر مقاربات حاولت الخروج من أسر الشكلائية المغلقة، فأسست اتجاهات رافعت السيوية، ثم تلتها، كالسيميائية، والتفكيكية، والتداوية إلخ

أما السيميائية فقد أسهمت فيها إلى حد كبير مجلة (تل كل) THL Qule افرنسية التي ظهرت عام 960 ، وحدث اسمها وتوجهها من الشاعر افرنسي بول فاليري الذي نشر عملا

بهذا العنوان عام 1941، وهيه يؤكد أولوية تشكل على المصمور، حيث يقول «إن الأعمال الحميلة هي بنات لشكلها الذي يولد فيها»

وقد أصدرت جماعة (تل كل) كتب (بصرية الجمع) عام 1968، عرضت فيه خلاصة جهدها الجماعي، ضم مقالات لفوكو، وبارت، وديريدا أعلنوا فيها ضرورة «تجاوز الحرفي والشكلي والسيوي» وهكذا تحاوروا (الشكلائية) العربية، (والشكلائين الروس) الذين ترجمهم تودوروف إلى الفرنسية عام 1965، واسنيوب

(والكتابة) عبد الجماعة، نعى (الأدب) وعليها أن تقوم بتفكيك (الأدب) من خلال نظريتي الفرويدية والماركسية، في مرحلة أولى لجماعة، وفي المرحلة الثانية من فكرها النقدي **نخلص عن وسط الأدب سياقة** التناص إلى بحثياري، أو بعبارة مستدعة، وهكذا نوقشت (الكتابة) باعتبارها منطفعة الحذور عن محيطها، وعن مدعها وأصبحت قصء لعويا تنظمه مفهومات دلالية كما يرى كريستيفا

و لواقع أن حوليا كريستيف هي أول من طرح مفهوم (التناص) في منتصف الستينات وعلى الرغم من أنه ورد قسها لدى باحتين الذي كان يسميه (التفاعل السوسيو لغوي) ومارسه (جماعة تل كل) السيميائية سي تنتمي إليها كريستيفا، إلا أن برستيفا هي التي أعطته تسميته سيميائية (التناص) INTERTEXTUALITE ، ولقد استخدمت جوييا كريستيف QUILAKR YTEVA

مصطلح (التناص) في بحوث عديدة كتبته بين عامي 966 و 1967، وصدرت في محلتى (تلكل)، و(بقد)، وأعيد نشرها في كتيبها (السيمياء)، و(بص الرواية) معتمدة على ناحتي في استبصار ته النقدية في دراساته حول ديستوفيسكي ورابلية، حيث تؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرر خطاباً آخر، وأن كل قراءة تشكل نفسها خطاباً، ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي النص، والكتب والمتلقي، بالاضافة إلى عنصر (التناص) الذي يناقش مع هذه عناصر ثلاثة

ففي النص تناص والكتب يمارسه واعب أو غير واع بما أن القراءة تثير لدى القارئ وعادة ما يعود أسبقاً

وهكذا يبدو (التناص) حواراً بين النص وكأنه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة كلما به حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة. وهذا حوار (الديالوج) هو ما تطلق عليه كريستيف اسم (التناص)، حيث نقول «يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من لشوهد وكل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه TRANSFORMATION وبدا من ستخدم مفهوم (الحوار بين شخصين أو أكثر) ينسخ مفهوم (التناصية)، وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مردوحة (10)

وقد تسارع الكتاب إلى تبني هذا المصطلح توبوروف، وريفيتير وجيرار حننت، وميشيل آريفي إلخ وعندما وجدت كريستيفا شيوع

مصطلح (التناص)، واستخدامه بالمعنى المبتدئ (أي في نقد مصادر نص ما) فضلت عليه مصطلحاً آخر هو (التحويل) أو (TRANSPOSITION (11)

لقد استمدت كريستيف من باحثين أدبي مير بين محوريين (الحوار) و(الاصداد) اللذين ليسا مميزين ليهما بدقة وكفاية، على الرغم من أن شلوفيسكي هو أول من أشار إلى هذه الظاهرة بقوله «كل نص سلط لصوء على حقبة ما، أردت اقتداء ما من الصور التي تعتبر من بتكار شعير إنما استعبرها من شعراء آخرين» فأصبح (التناص)، عند كريستيفا هو تلاقي نصوص تقرأ بصا آخر، وكل نص «يبنى مثل فسيفساء من لاسيشهادات وكل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر» (2)

وتجلى تجريبه في رواية (حيث) GEHAN DESAINTR# 1496

لكتاب أنقرنسي (أطوار دولاسال) من وجهة بطر A DE LASALE لتناص فتراه يتجلى في مظهرين 1- (الأوصاف) التقريبية بالأحداث

2- (الاسيشهادات) المستمدة من الكتب المقدسة والمفكرين السابقين ثم تتبعت مصدر هذين المظهرين فوجدت الأوصاف التقريبية في (المناذرة) أو التلطف الشفوي الذي كن معروفاً في فرنسا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، حيث كان الخطب التواصل مبطوقاً بصوت مرتفع في الساحات العامة،



أنادي وأساس البلاغة بلزومحشري،
والمخصص لابن سيده) وفيها
(نصوص) القوم أي اجتمعوا إلا أن
هذه المادة لم ترد في المعجمات
العربية لأدبية الحديثة المتخصصة
(كمعجم المصطلحات العربية في
اللغة والأدب لمجدي وهبة، وكلمن
المهندس 984 والمعجم الأدبي
لجبور عبد النور 1979)

وعلى الرغم من شيوع مصطلح
(النص) في النقد العربي المعاصر،
في الآونة الأخيرة، إلا أن أصداؤه ما
تراء حافقة في النقد العربي المعاصر
وعلى الرغم من مضي أكثر من أربعين
عاماً على ولادته في النقد الأوروبي،
فإنه مديزال وليد محو في نقدنا
العربي المعاصر حيث لم تصدر عنه
سوى كتاب واحد (17)، ومحور في
محله (الف) (المصرية 8)

وسمى هذا الكتاب «طريق
في النقد» وهو كتاب
مختلفة فقد روى ابن رشيق صاحب
كتاب (العقد) قول علي بن أبي طالب
(رضى) «لولا أن اكلام يعاد لنقد»
تأكيداً لحقيقة قيمة ردها عترة في
معلقته

هل عادر أشعراء من مترنم

ثم نكرها أو تمام في قوه

سميت هذه البلاغة 9

وقد وردت في ترثنا النقدي،
مصطلحات عديدة تقارب مصطلح
(النص)، في أصل البلاغي
(كالتميم، ولتميم، والاشارة،
والافتاس إلخ) وفي الميدان النقدي
(كالمفصلات، والسرفقات،
والمعارضات، إلخ) وكلها تقترب

قليلاً أو كثيراً من مفهوم (النص)، إذ
يشير ابن سنان الجعافي في كتبه
(سر القصة) إلى حضور شعر
القدماء في شعر المحدثين، وإن ذلك
لا يعطي أفصلة لشعر قديم على شعر
محدث إلا بأجودة الفيه، كما يشير
إلى إدراك بعضهم لـ (التداخل الدلالي)
الذي يرى أن جميع معاني المحدثين
إنما تستند إلى معاني القدماء وقد ورد
آخرون بأن حضور القدماء في شعر
المحدثين هو حضور حرثي، لا كلي،
لأن المحدثين تفردوا بمعان
استنبطوها لم يخطر بقلهم أما
التداخل على مستوى الألفاظ فإنه
يصرغ إلى مفردات، وهذه ليست
ملكاً لأحد لعرقين

في الانتاحية (في مضامينها،
وصورها وبراكيسها، إلخ)، في
شكل خفي حيث
بلاغة
بلاغة
بلاغة

ذلك أن المدح لا يتم به النصح الحقيقي
إلا باستعاب الجهد السابق عليه في
مجالات الإبداع المختلفة فقد كن
أشعراء يصحون الشاعر المحدث بأن
يقرأ آلاف الأبيات الشعرية ويحفظها،
ثم ينساها، ليدع من بعده، ويحد
شخصيته الشعرية أما إذا ظل يدور
في قلبه لأقدم من بعده فما
فحسب، ولا ينساها، فإنها ستكون
عقبة في سبيل إبداعه هو يته الشعرية،
كما أكد النقاد العرب القدماء ضرورة
معرفة أشعراء أيام العرب وأمثالهم
والإطلاع على كلام المتقدمين المنطوق
والمنثور، فهذا كله مما يشحذ القريحة
ويذكرى القطنة «وإن كان صاحب

الصناعة عارفا بها تصوير المعاني التي ذكرت وتعجب في استخراجها، كالشيء ملقى بين يديه، يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد» (20)

وقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة (تداخل التصوُّص)، أو (انفعال النصي)، وبخاصة في الخطاب الشعري، واتخذ هذا التنبه طبيعة تحليلية نقدية، تعددت منه مجموعة من المصطلحات التي تدق في جريئات التداخل، وتضعها داخل إطار اصطلاحى لتمييزها عما سواها، ورصدوا طرائق ممارستها، من منظور بلاغى، على اعتبار أن البلاغة كانت هي العلم الأحدث الذي يريد في حماية الشعر فهي علم يقضى قس من نصيبه القديم ومن

يقول إن النقد العربى لقديم شار إلى (الفاعل النصي) وإن لم يجدده باسمه المعاصر، ولكن الحق يقضى اصطلاحية من مثل: **التصوُّص** ولأسسها

وحتى (السرقاة) كان لها من فهمها على أنها تآثر لا أخذ، واستمداد واستعانة وإعاده إنتاج ضروري على أساس النص السابق

وهكذا يمكن القول إن ظهورات (النص) في النقد العربى القديم وجدت في حقل البلاغة، ولقد الأدبى ويرى النقاد العرب أنه لا تداخل نصي في النحو والصرف وقواعد الإعراب، لأنه ليس في شيء من ذلك خصوصية ترتبط ببنية

ومن هنا دخل لعلط على من جعل هذا من قبيل ابتداء نصي، وحكم بالأخذ أو السرقة، إذ هي أمور

مشتركة لا تدخل مجال التمييز ولفصيلة، ولا اختصاص لها بمرور دور آخر، أو بحيل دور آخر (21)

كما يخرج من دائرة التداخل النصي الإطار الإيقاعي الخارجى للشعر، لأن الوزن مثل الهيئته الصورية للنسبة الشعرية ليس دخلا في منطقة (الفصاحة) «فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولأنه كان كلام حيرا من كلام» (22)

ولقد ظهرت مصطلحات عديدة، في الحقل البلاغى، تشير إلى (النص) وتمثل له، من مثل الاستيحاء والاشارة، والتلميح، والتصريح والاقتباس. إلخ

و (التلميح) يؤكد الجانب التحسيني، ويعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب (السابق) وهذه الإشارات ترتبط في لفظة **التلميح** أو شعر

و (التلميح) يتم بين نصين شعريين وتتخلى فيه القصدية تحليلا مباشرا فيشير إلى النص الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشعري أو لبنة بكامله، أو أكثر من بيت وهذا يسعى ملاحظة مستوى وعى المثقف، فمن كان حضور النص الغائب له شهرة اكتفى بعلان عملية التداخل

و (الاقتباس) هو أن يأخذ الشاعر شعرا من بيت شعري بلفظه ومحتواه، وهو يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصلاحي ائدي يمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث برياحا محدد في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من

صياغته بتصميمه شيئاً من لقرآن الكريم أو الحديث لنوى اشريف أو الشعر القديم وهذا يجب أن تكون في الوعي عملية لقصد النقل فإذا كانت الصياغة منتمية إلى هذه الحواسب المقدسة، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تحليل العائب من هو شبه لا نسبة بسبب حرر سبب في سبب الحاصرة، أي أنه بحرر - حرر - حصر - والعيب) على سعيد واحد

وقد انعكس حركة (التداخل لنصي) فيما سمه انقاد انقضاء (الحرر والعقد) فالحل يكون عن طريق نقل الصياغة من مستوى الشعري إلى مستوى النثري مع المحافظة على الإطار الدلالي والصيغاعي في المستويين على أن تكون هناك دواعي فنية تستدعي هذا التحول وتعمل على المحافظة على فنية الصياغة (الصياغة) وأما (العقد) فهو التي تقوم على بناء خطابه الشعري بالاستناد إلى حصص آخر نثرى فعمية بناء هذا هي تحويل الصياغة من مستوى لثري إلى المستوى الشعري، عن طريق إصافه الحبيب الإيقاعي محسوس

وأما (الاحتذاء) فهو عملية فنية بها هو صيغاتها التي تسعدها عن (المحاكاة)، ونقترب بها من (الأخذ) ومثلها قول الفرزدق

الرجو ربيع أن تجي صفارها
بحرر وقد عمار ربيع كحارها

بحرر لعبت به
الرجو كعب من بحى حديثه
خير، وقد دعا كلباً قديمها
فقال بقرري، عند سماعه هذا

٢٠

إذا قلت عافية شرودا
تفخلها ابن حمراء العجان
وقد يصرف (لتداخل التناسي)
إلى المستوى الدلالي الحاصر عن
طريق (لتوليد)، حيث بتحرك الوعي
إلى النص انقضاء، ويستولده دلالة
في حدودها الأولى وقد يصيب
تمدد إصافي، تمعنا لفصاء الذي
سعله وهذا النمو ينقلنا إلى منطقة
وسطى بين (الاحتراع) و(السرقة)
كما يرى ابن رشيق فقد قال امرؤ
القدس

سموت إليها بعد ما تام أهلها
سمو حباب الماء حالاً على حال
فقال عمر بن عبد الله أرى ربيعة،

٢١

١٠ سقطت به موط يدي
لدي: راحـ
١١ ففصح (لدي) في المستوى
الدلالي الذي يعمل مع التشكيل
الصيغاعي لا مرمى انفس (23)
وسمه الاشكال هي هوامش داخل
مضية شعولية هي (السموات
الشعرية)

وقد يكون التناص في الصور
الملاعبة (التشبهات، والاستعارات،
والكبايات، بإعتبارها تمك المعنى
الأول والثاني، فعندما يقول الشاعر
عن رجل ما إنه (بحر)، و(أسد)
و(شمس) فإنه يشبه بالبحر لكرمه
والأسد لشجاعته وبالشمس بياضه
وبقائه وأشاعر لم يبحأ إلى الوصف
مباشر، وإنما إلى (التشبيه) الذي هو
(مجاز) أو وصف غير مدشر لما يريد
إحديث عنه وعندما يقول الشاعر عن

ممدوحه بأنه (كثير الرماد)، فهو
يكني بذلك عن كرمه، ولكنه لم يقل
عنه نه كريم مباشرة، وإنما لجأ إلى
وصف قدوره التي يكثر تحتها
الرماد، والتي تدل على كرمه. وعندما
يقول عن ممدوحه إنه (طويل اسجاد)
فهو يكني بذلك عن شجاعته ولكنه لم
يقول إنه شجاع مباشرة، وإنما لجأ إلى
وصف طول قناب سيعه الدار على
شجاعه

كما عرف النقد العربي القديم
مفهوم المدح والثناء
بسمي حري؟ نقاص
ولسراء ومع حساب
مفاهيم مدح المدح
و نقص مدح المدح
مضاد مدح
نقص البناء إذا هدمه ونقص غيره
خالطه وعارضه ولما قصه في
الشعر ينقص مدح المدح
نقص مدح المدح
ولم يمدح المدح مدح المدح
على غيره مدح

وسنذكر بعض ما يستعمل في
لشعر العربي، بدأ منذ الجاهلية
وصدر الإسلام وبتهدى إلى العصر
الحديث

وأما السرققات الشعرية) فهي أخذ
الشاعر اللاحق معنى الشاعر السابق
فهي (نفس) أو (محاكاة) أو
قصاص) ولأن الشاعر المحدث جاء
تالفاً فقد وسم بالسرققة، ووضع
الكتب في سرققات أبي نواس، وأبي
نعم، والبحتري، والمتنبي، ومضى
النقد في إظهار تعاملهم وتعاملهم على
لشعراء فاقطعوا بذلك دائرة المدح

مقدم قال امتننى بيته
يزور الأعادي في سماء عجايزة
أسفته في جانبها الكواكب
شبه لمعان احراق في ظلام
بعبار لمعان النجوم في ظلام الليل،
من البقاء تنبعو هذا المعنى لدى
سابقه، فقلو إنه مأخوذ من قول
بشار بن بر

كان مثار النفع فوق رؤوسنا
وأسيافنا، ليل تهاوى كواكبها
ثم وجدوا أن هذه الصورة
لشعرية ليست من مبدعات بشار،
وإنما هي مأخوذة من سابقه عمرو
بن كلثوم في قوله

تبني سبابكها من فوق رؤوسهم
سقا كواكبها البيض المياثير

رغم حدث هذه الفصحة جهد أسقاء
لقدماء، فلا يكفر بحق كتاب نقدي من
فصل عنها بقول ابن رشيق في
العقد (وهذه باب متسع جداً لا
يفرغ أحد من شعراءنا أن يدعي أسلامه
بمدح المدح، عامضة إلا عن
لتصير الخديق بالصناعة وأخرى
فاضحة لاتحفر على الجاهل» (24)
وقد تشعبت الأقوال فيها، وكثرت
المصطلحات (كالسرق، والسلم،
وسنة ونقص ونقص
والأخلاق. إلخ) وتعددت الآراء بين
متحامل ومبصف ومتوسط، إلا أن
النقد الذي يمتلك القدرة على التمييز
بين (المشترك) الذي لا يحوز ادعاء
السرققة فيه، و(المبتدل) الذي ليس أحد
أوسى به، و(المحصى) الذي حاربه المدح
ابتداءً فملكه (25)

وهكذا اعتبر فريق من النقاد
ببصير لسرفات ظاهرة طبيعية،



متطلق من اعتقاد أن انساني كالماء
و بهو - مشدعة بين الناس، فلا يصير
بحسب - بحسب لسيف

هوامش

- 1 لانسون منهج البحث في
تاريخ الأدب - تر' محمد مندور -
بعضه مصر 1972 ص 400
- 2 عبد الله بعمامي - الحظيئة
و التكفير ص 321
- 3 نقلاً عن سعيد يقطين - النص
الروائي ص 94
- 4 نفسه ص 98
- 5 تودوروف - ميخائيل باحتين -
دريس سوي 198 ص 7
- 6 تودوروف

دريس 984 ص 04

7 ألفريد حاري (873 - 1907) كاتب
فرنسي تتمي أعماله إلى الروائية
والعشّة

8 ميشير آريفي لغات حاري 972
ص 8

9 تودوروف - بعد ليد - ص 10
10 جوليا كريستيفا - مدخل إلى
اسميولوجيا - سوي باريس 978
ص 85

11 جوليا كريستيفا - ثورة اللغة
الشعرية - سوي - باريس 985
ص 59

12 جوليا كريستيفا -
سيمبولوجيا سوي باريس

1969 ص 84

3 - محمد عبد المطلب - قصايا
أحداثا عبد عبد القاهرة لرحاني -
مكتبة لسان - بيروت 995 ص 47

14 - مارك الحيو - في أصول
الخطاب النقدي الحديد - تر أحمد
المديني بغداد 1987 ص 110

15 جيرار جيبيت - مدخل بجمع
النص تر عبد الرحمن أيوب - دار
توقار الدار البيضاء 986 ص 90 ط 3
16 جيرار جيبيت - الشعرية -

سوي - باريس 1982 ص 7
7 - تحليل الخطاب لشعري
سر سحر الناصر - محمد مفتاح
دار لنوير - بيروت 985
8 - العدد الثاني عام 986
سوق - القاهرة

١٩٤

محمد الحوي - سوي ص 98
[محمد الحوي - سوي ص 98]

21 - عبد القاهر الجرجاني أسرار
اللاغ ص 26

22 - عبد القاهر الجرجاني - دلائل
الاعجاز ص 474

23 - رشيق - العمدة 176،
و محمد عبد المطلب - قصايا الحديثة -
ص 157

24 ص 2 250
25 - لقاضي لجرجاني - الوساطة
بين المتنبي وخصومه تد محمد أبو
الفصل إبراهيم وعلي المجاوي - دار
إحياء الكتب - القاهرة 1966 ص 183

نظرية الرومانسية الغربية (ألمانيا، إنكلترا، فرنسا، إيطاليا)

بقلم: أ. س. دميتريف
ت: د. نوفل نيوف

... الرومانسية:

لا يتحصر هذا المفهوم إطلاقاً في مجال الفنون وحسب. ولا يتناوله مؤرخو ومنظرو الأدب والموسيقى والرسم وحدهم إبتداءً تكاد نصطدم به يومياً في شتى مجالات وجودنا الشخصي والاجتماعي إذا ما نظرنا إليه في معناه الأخلاقي قبل كل شيء. إن الطبع الرومانتيكي⁽¹⁾ لدى الإنسان، فعلبه الرومانسيكي، هو دائماً شيء رقيق، سبيل ونزعة لا يرتبط بحساب عقلائي، ويمكن أن يكون مضطرباً انفصاليه عن الواقع حيناً، وطفحاً بالإعجاب تارة، إلا أنه يصبو دائماً إلى مثل أخلاقي عا. والرؤمانسية شوب عاطفي عميق، إنها نضال وتمرد.

ما مفهوم الرومانسية العلمي (الذي سيكون بعد قليل موضع حديثنا حصراً) فيختلف جوهرياً عن جميع ما يدور حوله من تصورات متداولة، إلا أنه لا يناقضها على الإطلاق.

إذ إن السمات المذكورة أعلاه ليست هي الرومانسية في فهمها النظري العلمي، والتاريخي الملموس، ولكنها الرومانتيك الذي يعتبر عنصراً جوهرياً من عناصر الرومانسية، بوصفه نمطاً معنّياً من أنماط إدراك العالم، ومنهجاً إبداعياً في الفن والأدب. وخلافاً للرومانسيه التي هي ظاهرة تاريخية ملموسة، تخص الفن والأدب في مرحلة زمنية محددة ومتطورة تماماً، نجد أن

⁽¹⁾ سوف نعتمد في هذه الترجمة مصطلحين، الأول هو "رومانتيك" (ومنه الصفة رومانتيكي) دلالة على المعنى العام، الشائع، غير العلمي؛ والثاني هو "الرومانسية" (الرومانسي) بالمعنى الاصطلاحي العلمي الدقيق... - المترجم.

الرومانتيك يتمثل لدى الفرد في مزاجه العاطفي الروحي المحدد. وفي طموحه إلى مثال ما يتميز عن الظروف الواقعية المحيطة به، في نزوعه الدائم نحو الجديد. وفي طموحه إلى لا نهائية مكنونة، وفي رفضه سكونية الوجود لئومي. لذا، فإننا، إذا ما تحدثنا عن الرومانسية، بوصفها منهاجاً إبداعياً فنياً، نتحدث عن (الرومانسيك) بوصفه يعني المبادئ الأخرى للرؤية الفنية ولا يدر لك الواقع بوصفه تطلّعاً إلى أفق محدد، وإن لم يكن واقعياً بدرجة كافية دائماً. بوصفه حلماً بمثال الرائع (الجميل) ولتناغم لاجتماعي وإحلاقي وهكذا فإن ف. غ. بيلينسكي، الذي قدّم معالجة واسعة لمعهوم لرومانسية يخصص مكاناً جوهرياً لعنى (الرومانتيك) ويعزوه إلى العالم لروحي الداخلي للفرد: "إن الرومانسية، في معناها الأضيق والأكثر جوهرية، ما هي إلا العالم الداخلي لنفس الإنسان، حياة قلبه الدفينة... وميدانها محمل حياة الإنسان لروحية الداخلية. تلك العربة السرية للروح والقلب، لتربة التي تنبع منها جميع الطموحات لغامضة نحو الأفضل والأسمى، عندما تحاول أن تجد إرصاداً لنفسها في المثل التي يبدعها الخيال"⁽¹⁾

يمكن أن يكون (الرومانتيك) أيضاً معنى مخلف تماماً، عندما يرتبط بأوهام رومانسية عقيمة، بإحلام خيالية لا تستهى. هذه (الرومانتيكية) التي كثيراً ما سميت عندما بعد غوغل، بالانيلوفية⁽²⁾، لا تصيد، بالطبع، في تأكيد المثل الإيجابية. لقد عرى بوشكين هذه الأوهام بسخرية لادعة حين قال:

"كم كان يكتب لغموض وذبول،

ما نسميه رومانسية

وإن كنت لا أرى، هنا،

ولو قليلاً من الرومانسية. ولكن، ما لنا ولهذا؟"

وكذلك فعل رومانسيون آخرون، مثل هوفمان وهابيتي، وخصوصاً

فلوبير، الذي قدّم (هذا الرومانتيك) في إبداعه بسخرية لا ترحم.

⁽¹⁾ بيلينسكي، ف. غ. المؤلفات الكاملة، ج 7 - موسكو 1955، ص 145 - 146.

⁽²⁾ نسبة إلى متيلوف، أحد أبطال رواية غوغل (النفوس الميتة) - المترجم.

يمكننا بهذا الشكل أو ذاك أن نؤكد بثقة تامة أن فهم الرومانسية العلمي أو السائد في العلاقات الإنسانية العامة، هو فهم يعود في نشوئه إلى منابع الرومانسية التاريخية الملموسة، بوصفها جملة من المبادئ الجمالية الفكرية، والذنية والفلسفية، التي حدثت، بهذا القدر أو ذاك، مختلف أشكال الوعي الاجتماعي. بينما تطورت هذه البصورات حول الرومانسية فيما بعد تبعاً لتطور هذا الاتجاه في الحياة الإيديولوجية، وعلاوة على ذلك، فرغم أن الرومانسية، عبر تجليها التاريخي الملموس في مختلف أنواع الفن والأدب، قد أنهت تطوراً منذ زمن بعيد، كمنهج أساسي في استيعاب الواقع فنياً، ظلت إبداعات الرومانسيين خالدة باعتبارها لبنة أساسية في تطور الثقافة البشرية. أما إذا ما نظرنا إلى الرومانسية كقضية علمية، رأينا أنها، فضلاً عن كونها موجودة منذ قرابة قرنين من الزمن، تزداد إلحاحاً منذ أواسط ستينيات القرن العشرين، وخاصة في علم الأدب الروسي. ومن المهم هنا أن نؤكد على أن هذا الإلحاح ليس مصطبعاً أو وليد جهد فكر نظري إداري، رد على ذلك أن ظاهرة الرومانسية بدلت هي حاضراً على درجة قصوى من لتعقيد، سواء في تنوع وجوهها المتعددة أو في تناقضاتها العميقة ومع ذلك، فإن السبب الأساسي للإلحاح العلمي، بل الإلحاح المتعاطف الذي تكسبه هذه القضية، يكمن في أن هذه الرومانسية، التي تبدو شديدة البعد عنّا زمنياً، إنما يمتد تأثيرها الجمالي والفكري الفلسفي حتى أيامنا هذه. وتتجدد العودة باستمرار إلى تراث الرومانسيين ليس من قبل القراء وحسب، بل ومن قبل كثير من الأدباء المعاصرين، الذين يهتمون باستيعاب تجربة الكتاب الرومانسية، بل ويتقبلون بعض جوانبها.

* * *

قربت نهاية القرن الثامن عشر النهاية الحتمية لأوروبا الإقطاعية فالمؤسسات الإقطاعية التي عمرت قروناً وبكائها راسخه لا تنزعزع، وكذلك العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية والحقوقية، أخذت جميعها تكشف بوضوح أكبر عن عجزها التام الذي تمثل برجعيتها السياسية والاجتماعية وبغورها الكاملة عن المثل الإنسانية العليا. لقد كان ينمو وينضج في أعماق النظام الإقطاعي ما يعرف بالتنوير الأوروبي، أي التقيض لأيدولوجي الرهيب والمتعاطف الاشتداد، ومع أن رواد التنوير كانوا أحياناً

يفضحون بصيغ شديدة اللهجة والحدة مختلف الأعراف الاجتماعية في عصر الحكم الإقطاعي المطلق، وكذلك الكنيسة التي كانت حلیمته المحلصة وسنده الأمين، إلا أن المنورين لأوربيين لم يكونوا قوة سياسية أصلاً. فبعد أن زمن هؤلاء راياتهم بشعارات الحرية والإخاء والمساواة، التي كانت شعارات ساطعة وجذابة بقدر ما هي غامضة ومجردة. أصبحوا المعبرين عن المرحلة الرائعة الجديدة في تطور الفكر الطوباوي في أوروبا؛ فأيدولوجيا التنوير بالذات هي التي هيأت تعاليم الاشتراكيين الطوباويين الأوروبيين الذين تركوا بصمات جوهرية جداً ليس فقط على الحياة الإيدولوجية، بل وعلى الحياة السياسية والاجتماعية لعدد من دول أوروبا، على الأقل خلال العقود الثلاثة، بل الأربعة الأولى من القرن التاسع عشر، ولئن كانت الاشتراكية الطوباوية، على الرغم من كل مساهمتها الجوهرية في مسألة التقدم الاجتماعي، قد أصبحت مع الزمن قوة معوقة لهذا التقدم، فإن المنورين، برغم كل طوباوية مثلهم، هم بالذات من كانوا مؤهلين لإعداد هذا الانفجار الاجتماعي والسياسي الحبار. المتمثل في الثورة الفرنسية العظمى / 1789، 1794 / التي اكتسبت صدى أوروبياً شاملاً على امتداد القرن التاسع عشر بأكمله.

لقد جعلت الثروة البرجوازية الأولى فرنسا، وبصورة رئيسية عاصمتها باريس، تحتل دوراً رائداً ومكانة مركزية في الحياة السياسية في أوروبا زمناً طويلاً. غير أن إنكلترا كانت الدولة الأكثر تطوراً من الناحية الاقتصادية في ذلك الوقت إذ أنجزت ثورتها البرجوازية منذ أواسط القرن السابع عشر، سابقة فرنسا بمسافة طويلة على طريق التطور الاقتصادي البرجوازي. ونتج عن ذلك أن راح التنوير الإنكيزي ينمو في كثر من الجوانب بطرق مختلفة عما في فرنسا. وعلى الرغم من دوره الصاعل في الحياة الاجتماعية الإيدولوجية للبلاد، فإن المرحلة النهائية من الانقلاب الصناعي، الذي ترجع أصوله إلى القرن التاسع عشر، كانت العامل الحاسم هنا. ومع أن الانقلاب الصناعي الذي عرفته إنكلترا أواخر القرن الثامن عشر وتوَّج سياسياً بالإصلاح البرلماني عام 1832 لم يرافقه ذلك الانفجار السياسي العاصف، الذي كان له شأنه في الجهة الأخرى من المانش، نظراً لكونه جرى بروح

المصالحة السياسية المميزة تماماً للحياة الاجتماعية الإنكليزية، بل وللشخصية الإنكليزية، إلا أنه كان في مضمونه الاجتماعي والصناعي انقلاباً قريباً من الثورة الفرنسية وفي الوقت نفسه، فإن المناخ الأيديولوجي والسياسي الذي ساد أوروبا عقب ذلك لا يمكن الاقتصار في تفسيره على تبعات الأحداث في فرنسا وحسب، دون أن نأخذ بعين الاعتبار التطورات الاجتماعية العميقة التي جرت في إنكلترا خلال تلك الفترة. فإبان انهيار هذين العصرين انهيار حاداً وعاصفاً شرعت الرومانسية، التي أصبحت هي والاشتراكية الطوباوية لمعبر الأيديولوجي الرئيس عن العصر، تقرر مواكبة وعاكسة المرحلة الأولى من تكون العلاقات المبرجوازية الجديدة في أوروبا ضمن حدود العقود الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر. وقد درج الباحثون، في أكثر ما شاع من دراساتهم حول الرومانسية، على الإطلاق من أن الرومانسية كانت رد فعل على الثورة الفرنسية وأقرب عواقب تلك الثورة. غير أن هذا القول، الصحيح في أساسه، يحتاج إلى تدقيق جوهري وضروري بالنسبة (....) لنظرية الرومانسية الأدبية في عدد من تنويعاتها القومية. ومع الإقرار بكل ما للثورة الفرنسية من أهمية هائلة، ليس فقط بشأن ظهور الرومانسية، بل وبشأن تطورها اللاحق أيضاً، فإن هذه الثورة لم تكن على الإطلاق العامل الوحيد والحاسم الذي حدد نشوء هذه الظاهرة الأدبية والأيديولوجية العامة بالنسبة لمختلف المناطق القومية، إذ كان أدب كل بلاد ينطوي على مقدمات تحكمت بمناخ الرومانسية وأملت خصوصيتها. وقد سبق أن لفتنا في هذا الصدد إلى دور المرحلة الختامية من الانقلاب الصناعي في إنكلترا. حقاً، لقد كانت الثورة الفرنسية تقف أيضاً على الدوام، ودرجة متماثلة التأثير والتفاعل، وراء هذه العوامل القومية حصراً.

ينبغي أن نتابع هذا التدقيق على مستوى آخر أيضاً. فقد كانت الثورة الفرنسية، وكذلك أحداث الحياة السياسية الاجتماعية في البلدان الأخرى، مقدمات سياسية اجتماعية للرومانسية. ولكن كانت قد نصحت ثمة، في أعماق النظام الإقطاعي، مقدمات جمالية أيضاً، على غرار معايير النمط الاقتصادي السياسي البرجوازي، وتشكلت تلك المقدمات في معظمها أثناء مرحلة التنوير المتأخرة، أي قبل الثورة الفرنسية بعهد طويل. ولهذا نجد أن العملية الأدبية والنظريات الأدبية خلال القرن الثامن عشر كانت تنطوي على عدد غير قليل

من الظواهر الجوهرية جداً التي تسعى ما قبل الرومانسية⁽¹⁾ (مع كل شرطية هذا المصطلح).

ثم تكن الرومانسية، بالتالي، فتحاً جديداً بصورة مطلقة، تظهر في جو التغيرات التي استسعتها لثورة الفرنسية. ولا جدال في أن المناقضة بين كلاسية ورومانسية (وهي مسألة ما تزال سارية المفعول) وإن كانت لا تغير تصورات عن الرومانسين باعتبارهم أسقطوا الكلاسية، إلا أنها تبين لنا، إذا ما نظرنا إليها في جوهرها المساقص والديالكتيكي بعمق، أن كثيرين من أولئك الكلاسيين كانوا عن وعي، وفي الأغلب دون وعي، سواء في ممارستهم الفنية أو في بياناتهم النظرية، يتلقون ويعيدون صوغ هذه أو تلك من أفكار أسلافهم، وأحياناً من أفكار أعدائهم اللدودين. وكذلك تؤكد أيضاً، وعلى نحو خاص، تلك المواد الوثائقية تماماً دياكتيكية العلاقة والمجابهة بين هذين الاتجاهين الأدبيين المختلفين.

وعلى كل حال، فقد كانت الثورة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر ذلك الحدث الحاسم الذي حشد ظهور الرومانسية ومضمونها الروحي والاجتماعي بالذات فالمثوريون الفرنسيون، الذين مهدوا لهذه الثورة، كانوا على يقين من أنها ستأتي معها بمملكة العقل والخير والعدل للجميع. ولكن تلك العلاقة الاجتماعية الجديدة، ومعها المعايير الأخلاقية التي أحدثت أطرها ترتسم بدقة بالغة خلال عملية الثورة بالذات وتزداد رسوخاً بعد انقلاب آب، تلك المعايير والعلاقات البرجوازية، كانت مخيبة للآمال في

⁽¹⁾ ثمة في هذا الصدد راد، من أهم الكتب حول الرومانسية هو تاريخ الرومانسية في الأدب الروسي (1790 - 1825)، موسكو 1979. إذ تعتبر قوية بما فيه الكفاية وجهة النظر التي ترسخت حول أن ظهور الرومانسية في الأدب الروسي مرتبط، كما حركة الديسمبريين، بنتائج الحرب الوطنية ضد نابليون عام 1812. إن وجهة النظر هذه لا تلاقي إتكراً على الإطلاق، بل على العكس، يجري تأكيدها صراحة على أيدي مؤلفي كتاب المذكر (انظر ص 145 - 146). ومع ذلك، فرغم مراعاة حقيقة ثابتة فحواها "أن كل ظاهرة جديدة إنما تأخذ بالتكون في عمق سابقتها" (ص 43)، نجد مؤلفي هذا الكتاب يرجعون نشوء الرومانسية إلى عصر بطرس الأول ويربطونها بتناقضات المذهب الكلاسي الروسي. وقد سبق لمؤلف هذه الدراسة التي بين أيدينا أن طرح مثل هذا الرأي قبل صدور الكتاب ببضع سنوات. (انظر ديمترييف أ. من الرومانسية والتسوير، صراع لم تدل؟ - في مجلة "قضايا الأدب" (1972، ع. 1)، وكذلك كتابه: قضايا الرومانسية الإبنية، موسكو 1975.

بعدها عن مُثُل المنورين الساطعة، ثم تبين أنها مجرد وهم طوباوي عملياً. وأصبح بدهياً أن يقال بعد زمن قصير من ذلك أننا نعرف الآن أن مملكة العقل هذه لم تكن إلا المملكة التي مُثِّلناها البرجوازية، وأشاعت أن عدالة الأبدية قد وجدت تجسيدها في القانون البرجوازي، وأن المساواة قد اختزلت إلى مساواة برجوازية أمام القانون، بينما عشت الملكية البرجوازية بوصفها واحداً من حقوق الإنسان الأكثر جوهرية.

لقد لاقت الثورة الفرنسية والتنوير الذي مهد لها معارضة ضارية على أيدي أعدائهم السياسيين المباشرين الذين كانوا يمثلون تلك الطبقات التي أعدتها الثورة عن حلبة التطور التاريخي ولكن نتائج هذه الثورة خيبت أيضاً آمال أنصارها الذين صدقوا وعود المنورين

وهكذا، فتحت نتائج الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر مرحلة أزمة حادة في الأيديولوجيا التنويرية، مرحلة مهد لها، كما للثورة نفسها، مسار التطور التاريخي ونتج عن ذلك أن ردة الفعل المعادية للتنوير، والمعادية في الوقت نفسه للبرجوازية تلك الردة ذات التوجه المتباين، بل والتوجه الاجتماعي السياسي المتناقض في أحيان كثيرة، كانت السمة المميزة والمحددة للجو الروحي الأيديولوجي وكاتب الرومانسية بالذات هي التي عشت بالدرجة الأولى أسرجة لعصر المعادية للبرجوازية والمعادية للتنوير. تلك الأمزجة التي كانت وليدة التناقضات الجذرية في الثورة الفرنسية بوصفها برجوازية. من هنا، فإن واحدة من السمات التعميمية الجذرية للرومانسية لا بوصفها مذهباً فنياً أو اتجاهها وحسب، بل وبوصفها مذهباً شامل النظرة بشكل عام، هي كون الرومانسية تمثل طوباوية تمخضت عنها نتائج الثورة الفرنسية، طوباوية تنطوي في ذاتها على نفي العلاقات الاجتماعية التي كرسها تلك الثورة. إن الرومانسية، بوصفها شكلاً من أشكال الأيديولوجيا، لم تستطع، سواء في النظرية أو في الممارسة الفنية، أن تعكس الصفة المزدوجة للتناقض المذكور في الثورة الفرنسية التي تم نفي نتائجها من مواقع سياسية اجتماعية مختلفة. وحين كانت تخيم لحظات محددة من الشعور بالخيبة تجاه الثورة، لحظات ربما كانت في بعض الأحيان بالغه لحدة، كان يسيطر على جزء من الرومانسيين أمل، بل يقين، بأن مُثُلهم التقدمية ستجد تجسيدها في المستقبل. بينما كان الأمر الأكثر

جوهريّة بالنسبة للرومنسيين الآخرين هو بالضبط حيلة الأمل بالثور، وفقدان الإيمان بتحقيق مُثلها، بل ورفضها في بعض الأحيان. وفي هذا المجال، فإن بحثهم عن معايير لعلاقات اجتماعية عادلة، أي خارج إطار الرّجوازية، أصبح نكوصيا، وتجلّى حيناً في مثلثة الماضي البعيد، وأحياناً كثيرة في مثلثة القرون الوسطى التي كان الرومنسيون - رغم ذلك - يسعون إلى تكييفها ومواءمتها مع التطور الاجتماعي لمعاصر (نوفاليس، ساوثي، وفيتيبي إلى حدّ ما).

كانت أكثرية الرومنسيين، ولاسيما الأوائل منهم، تتميز ببحثها الفلسفي العميق، المباشر أو العكوي. إن قاعده الانطلاق بالنسبة للرومانسيين هي النظرة الشاملة، المثالية، الساطعة والصاعدة أساساً من المثالية الدائرية الموضوعية. هذا النزوع المثالي إلى اللانهاي، هذا النزوع بوصفه موقفاً من المواقف الجمالية الفكرية المميرة للرومنسية، هو ردة فعل على ريبية التنوير وعقلانية أحكامه **ويرودها** لقد أكد الرومنسيون على الإيمان بسيادة المبدأ الروحي في الحياة وخصوص المدة للروح. واعتبروا أن أساس الكون هو الوجود الروحي،

إن دائرة القضايا الوسعة والشديدة التنوع، التي تمثل في مجملها نظرية الرومنسيين الأدبية، إنما تتطّلع من جوانب كثيرة إلى الحمال الفلسفي، الأمر الذي تتصف به الرومنسية الألمانية بالدرجة الأولى. رغم أن هذا التطّلع ليس حكراً عليها وحدها دون غيرها إطلاقاً. لذلك كانت نظرية الرومنسية على نحو خاص نظرية جمالية فلسفية. إذ إن مبادئ المعرفة الفنية وعكس الواقع على أيدي لرومنسيين لا يمكن وعيها بمعزل عن مضمونها الفلسفي لذلك تجدنا كثيراً ما نسعى إلى لقاء الضوء على هذا الجانب الجوهري من جوانب الوعي الرومنسي.

كانت عناصر الديالكتيك ملازمة لفكر الرومنسية الفني الفلسفي. وقد انتقى لرومنسيون من الجماعة البشرية أفراد ظنوا أنهم يجسّدون في انصهم الكون كله، وخيل للرومانسيين أن الطريق إلى الشموليه المتناغمه العامة يمر بالضبط عبر تطور الأفراد متعددي المواهب. كما كان

الرومنسيون يرون أن الطريق إلى بلوغ التقدم في المجتمعات الدولية يمرّ عبر تطور الأمم المتعددة الجوانب

لقد كانت منظومة الفكر الرومنسي تتصف بالسعي إلى الإحاطة بالكلية في علاقاتها وكنيتها، بالسعي إلى الشمولية *universalism*، كما كان الرومنسيون أنفسهم يحبون أن يقولوا. وكتعبير عن هذا الموقف الفلسفي تحديداً، تكوّن مفهوم الأدب العالمي، هذا المفهوم الثمر والشديد الحدة الذي أرسى أسسه الرومنسيون الإينيون، ولا سيما شلغل بوجه خاص. وقد انعكست هذه الشمولية الرومنسية في طوباوية الرومنسيين الاجتماعية أيضاً، في أحلامهم الطوباوية بانتصار مُثل التناغم في المجتمع البشري كله.

لقد عزّا بيلينسكي الأهمية الأكثر جوهرية للرومنسية إلى العالم الداخلي للإنسان إلى حياة قلبه الباطنية، فوضع يده على واحدة من السمات الجذرية والمحددة للرومنسية تميز هذه الأخيرة عن ادراك العالم وعن المنهج الفني عند المنورين. حقاً إن السطل يلاقي في أعمال الرومنسيين الفنية تأويلاً مختلفاً مبدئياً عما هو عليه عند المنورين والكلاسيين فهو يتحول من كونه موضوعاً يعرض القوى الخارجية ليصبح دأناً يحدد الواقع المحيط وبشكله. وتصبح قضية الشخصية عند الرومنسيين قضية مركزية تتجمع حولها مواقفهم الجمالية والفكرية بكل جوانبها. ويصبح وعي العالم، بوصفه منطلقاً أساسياً في علم الجمال الرومنسي، هو وعي الذات قبل كل شيء. ثم تأكدت لاحقاً في علم الجمال لدى الرومنسيين المتأخرين موضوعة جوهرية للعناية حول ما سمّي بـ "اللون المحلي"، أي حول وصف الوضع لخارجي (هوغو، بوديه، ثم بايرون جزئياً، وأحرون). ولكن ظلّ حتى هؤلاء الرومنسيون يعطون المقام الأول للشخصية فدراسة كل من الطبيعة والحب والخيال جميعاً، كانت بالنسبة للرومنسيين طريقاً إلى معرفة واستكناه جوهر الشخصية الإنسانية بوصفها ظاهرة. فقد كان الرومنسيون يرون في الشخصية تمرّكراً لقدرات إبداعية لا محدودة، كما كانوا يرون أن النشاط الروحي لشخصية الفرد هو ما يحدد جميع قانونيات استمرار الوجود الموضوعي وتطوره. هذه المركبة ذات الصبغة الإنسانية الذاتية عند الرومنسيين جرّت وراءها تغييراً جوهرياً لسمات المثال المدني الاجتماعي الذي

يميز النظرة الكونية لدى الكلاسيين والمنورين. لقد قام الرومنسيون أشياء معالجتهم قضية الشخصية والمجتمع بنقل الثقل إلى الحد الأول في هذه العلاقة. د اعتبروا أن الكشف عن الشخصية الإنسانية وتأكيدها وكنمائها من جميع الجوانب يؤدي في المحصلة إلى تأكيد مُثل مدنية واجتماعية رفيعة. إن الإيمان بما لدى لشخصية الإنسانية من إمكانيات لا محدودة. وسيادة حقوقها في تجسيد هذه الإمكانيات، كان عند الرومنسيين نقلاً وتحويراً فلسفياً لفكرة سياسية هي فكرة الحرية التي رفعها وأكدها رجال الثورة لفرنسية غير أن الرومنسيين أنفسهم أدركوا وهمية تصوراتهم حول ما للشخصية من قدرات إبداعية مطلقة حتى اصطدموا بالواقع الصلبي وكستيجة لإدراك هذا التناقض في علم الجمال عند الرومنسيين الإيبينيين ظهرت نظرية المفارقة الساخرة IRONY الرومنسية الشهيرة. فأنطلاقاً من فلسفة فيخته، التي تلمح فيها إلى ((أنا)) المختلفة إلى تحقيق لا متناهٍ لنفسها في مثال الحرية ولكنها لا تبلغ الهدف النهائي لهذه العملية أبداً، فإن المفارقة الرومنسية تؤكد على أساس هذا الطرح، أنه حتى الفنان، الذي كان التعبير الأسمى عن الشخصية بالنفسية للرومنسيين الإيبينيين، ورغم كل طموحه إلى كمال المول، لا يستطيع بلوغ هذا الكمال أبداً. إذ إن نهائيه الوجود البشري والظروف التي تتطور ضمنها هذا الوجود، تدخل، كما تصور ف. شليغل، في تناقضات مستعصية مع لا نهائية طموحات الروح البشرية. وترر في هذا الصدد أيضاً مسألة الفردية كمقولة فلسفية وأخلاقية في وعي الرومنسيين، إن الفردية، بوصفها أساس الآراء الأخلاقية الفلسفية الرومنسية، قد لاقت تعبيراً مختلفاً. فالرومنسيون، الذين رفضوا الواقع المحيط بهم، إنما تطلّعوا إلى الهرب من ذلك الواقع نحو عالم وهمي هو عالم الفن والخيال، عالم الاستجابات الخاصة، ولذا ظل ليطل المردي عندهم في أحسن الأحوال غريب لأطوار، حالم، وحيداً وحدة مأساوية في العالم المحيط به (بطل هوفمان). وتكتسب فردية البطل الرومنسي في حالات أخرى صبغة أنانية (بايرون، كوستن، ف. شليغل، ل. تيك). وليس قليلاً أيضاً عند الرومنسيين عدد الأبطال الذين تنطوي فرديتهم على طموح تمرد في فعال، تحالطه بعض تمحات المذهب الإنساني (أبطال بايرون، ثم فيني جزئياً).

وكتعبير عن أن الشخصية مطلقة لا تحدّها حدود، كانت الفردية لرومانسية تتضمن بالتأكيد نزعات نخبوية معينة (مثلاً: بعض الأبطال في ملاحم بايرون المعروفة باسم الملاحم الشرقية)، وملامح لفردية العدوانية المميزة لأدولف عند ب. كونستان. ولكن لعله من غير الصحيح أن نشدد، تخصيصاً، على هذه الجوانب في التأويل الرومانسي للشخصية فهناك جانب آخر أهم بكثير، هو أن لا محدودية الشخصيه عند كثير من الرومانسيين لم تكن على الإطلاق تعبيراً عن نوع من أنواع أرستقراطية الروح بل على العكس من ذلك. فإن توجّهم إلى العالم الداخلي العني عند شخصية واحدة منفردة تحتل أحياناً مكاناً أرفع من وضع في درجات المراتبة الاجتماعية، هو توجّه يشهد على نفحات ديمقراطية عميقة لدى الذات الرومانسية ونقّع على أمثلة ساطعة على ما نقول في قصائد الشاعر الرومانسي الألماني الذائع الصيت ف. مولر. لدى قدره عالماً كثير من معاصريه وبينهم هنريك هابني أيضاً. إن قصائده في ((لطاحبات، لرنعاب)) وفي ((الطريق الشائبة))، تلك القصائد التي وضع لها الموسيقار الرومانسي لعظيم شوبرت موسيقى بضادة وأصبحت صيغة ناصعة في التراث العنفي الأوروبي تتمتع بمستوى رفيع من الكمال الفني إنما تشهد على ديمقراطية الفردية لدى الرومانسيين. ديمقراطية كانت تكتسب أحياناً سمات اجتماعية دراماتيكية تبرز بحدة كبيرة. ولا سيما في قصيدة ((عارف الناي))

هو ذا عازف الناي يقف حزيناً وراء القرية،
ويصعوبة يقلب يده المتجمدة من البرد،
يرأوح في مكانه. دليل، حافٍ وشائب.
عبثاً ينتظر لمسكين، فليس في لطاسة نقود،
عبثاً ينتظر لمسكين، إذ لا نقود، لا نقود.
والناس لا ينظرون، ولا يريدون أن يسمعوا،
وحدها الكلاب تعوي ساخطة عليه.
عجوز تحمّل كل شيء باستكانة، وبصبر،
ولا تنقطع الأغنية ولو لحظة قصيرة.
هل تريد أن فتقاسم المصيبة كلانا؟
هل تريد أن أغني الأغانى على إيقاع نايك؟

إن عظمة الشاعر الرومنسي الإنكليزي ألفرد وردزورث Wordsworth تتمثل في كثير من جوانبها في كونه قد عكس في شعره مأساة طقة كاملة من الفلاحين الإنكليز Yeomen الأحرار وملأ الأراضى الصفار طبقة دمرها الطور الأخير من الانقلاب الصناعي تدميراً لا رحمة فيه. وهذا الطرح الديمقراطي لمبدئى كان واحداً من الطروحات الأساسية في البرنامج النظري لدى وردزورث.

سعر عدد من مؤلفات الرومنسيين عن القيمة الذاتية للشخصية الإنسانية ليس في فرديتها بقدر ما هو في أن الطموحات الذاتية لهذه الشخصية تتوجه نحو خدمة القضية الاجتماعية في سبيل خير الشعب. ومثال ذلك (قابيل) عند بايرون، و(لاون سيتنا) عند شيللي، و(كونراد هاليتروود) عند ميتسكليفتش. وبعبارة أخرى، فإن الرومنسيين لم يقتقدوا افقاً نهائياً مثل المنورين في المدينة على الإطلاق. حقاً لقد تراجع بعضهم (قله منهم) عن هذه مثل بنما حولها آخرون منهم إلى إدراك مقتنع ومحدد جداً. ولكن كثرة منهم، ورثنا منهم وأهمهم، كانوا يسحون إلهامهم من النسل الاجتماعية ومن اتصال في سبيل صمان الحقوق المدنية والحرية للشخصية في تعبيرها الواقعي التاريخي الملموس، أي أنهم كانوا يسعون إلى تجسيد أفكار المنورين في المرحلة الحديدة من التطور التاريخي.

ومع أن إصفاء المطلق على عالم الشخصية الروحي عند الرومنسيين كان مقروناً مع جانب سلبية معلومة، لكن هذا التعظيم للشخصية وهذا الطموح لتحديد طريق معرفة كل ما هو جوهري عبر (أنا) الفرد الداخلية كنا أكثر تأثيراً بما لا يقاس على السير بالرومنسيين إلى أهم إنجازاتهم الفكرية الجمالية وجدير بالذكر على وجه الخصوص، وقبل كل شيء في هــ المحال، قيام الرومنسيين بتلك النقلة الجوهرية إلى الأمام في معرفة الواقع معرفة فنية طرحتها الرومنسية بدلاً من فن التنوير. لقد كشفت أشعار وردزورث وفـ. ميولر، هايني وديرون، فينيي ولامارتين، وكذلك قصص شاتوبريان ودي ستال ورومنسيين فرنسيين آخرين، أمام أعين المعاصرين يوماً ثراء عالم الشخصية الداخلي.

كذلك لاقى لبداً لفردي في التقني الرومنسي للعالم تعبيره الجوهرى المتمر الذي تجلى في أن إبداع الرومنسين المبكرين تحديداً كان التنوع الذي استقت منه صورة ((الإنسان الرائد)) التي سجلت أدب القرن التاسع عشر برمه.

على أن تحديد الرومنسين المبدي، في ميدان معرفة الواقع معرفة فنية، يكمن في أنهم، عبر نقاشاتهم الحاسمة لأطروحة علم الجمال التصويري الأساسية التي تؤكد أن الفن هو محاكاة الطبيعة، إنما قدموا أهم طرح حول مهمة التغيير الملقاة على عاتق الفن. إذ مثل هذا الطرح الذي قدمه علم الجمال الرومنسي خطوة أكيدة إلى الأمام على طريق تأويل دور الفن ومهامه من قبل الرومنسين مقارنة بما طرحه المنورون. وقد كان أ. شليغل أول من صاغ هذا الطرح عام 1798 في مقالته التي انتقد فيها ملحمة غوته (هيرمن ودورونيا).

أصغ إلى ذلك أن كلا الطرفين، في علم الجمال التصويري والرومنسي، مبداحلان في علاقات ديكليكية معينة. فقد رسم المنورون دائرة في الفن من خلال سعيهم وراء هدف محاكاة الطبيعة في الفن. ووقت لما يتميزون به من تخطيطية عقلانية، وفي الوقت نفسه قصروا هذه الدائرة على أن تعكس الواقع (في حدود علم الجمال التصويري) وأد طرغ الرومنسيون على الفن مهمة تغيير الواقع. فإنهم وسعوا بشكل جوهري جداً إمكانات الفن ومهامه، بما في ذلك إمكانات تأثيره على الواقع أيضاً ولكنهم، في أن معاً، كثيراً ما فتحوا الباب على مصراعيه أمام الإسراف المضط في إدخال عناصر خيالية وذاتية إلى صلب الأعمال الفنية، وهي عناصر تذهب بالفن بعيداً عن تصوير الواقع تصويراً مكافئاً وصادقاً.

وهكذا يشهد النشاط الإبداعي لعدد من الرومنسين الإيبينيين وشعراء (مدرسة البحيرة) الإنكليزية، سواء في مجال النظرية أو في الممارسة الفنية، على أن لمسات معينة، وتحديداً في هذا التأويل لأطروحة الدور التغييرى للفن، كانت من سمات الرومنسين.

لقد وسع الرومنسيون مخزون الوسائل الفنية بشكل ملحوظ، فإليهم يعود الفضل، على مستوى النظرية والممارسة الفنية معاً، في معالجة المثمرة

لكثرة من الأجناس الأدبية الجديدة ذات الوجه الفلسفي الذاتي في الأغلب؛ وينطبق ذلك على القصة الطويلة السيكولوجية (قدم الرومنسيون الفرنسيون الأوائل، بشكل خاص، الكثير في هذا المجال)، والملحمة العائنية ("شعراء البحيرة"، وبايرون وشيللي وفيني)، والفصيدة الغنائية، ويعود إلى الرومنسية عموساً ازدهار الأجناس الغنائية ازدهاراً ساطعاً يتناقض على نحو ملموس مع ما كان عليه الحال في القرن الثامن عشر العقلاني الشعري. وبالقطيعة مع تقليد مكتابة الشعر الكلاسيكية أدخل كثير من الرومنسين على البيت الشعري إصلاحاً مبدئياً وسّع وسائله في استخدام التفعيلة استخداماً ديمقراطياً وقد رادت هذه التجديدات من قدرة البيت الشعري على تصوير العالم الداخلي والحياة الروحية لشخصية الفرد، كما زادته في بعض الأحيان اقتراباً من مجال الاهتمامات المعاشية الواقعية للإنسان الفرد. إن تأكيد النية الرومنسية لفنیه على مستوى البحر الشعري والتفعيلة والجانب الفكري والصورة الجديدة في الشعر الغنائي، المرتبط في إنكلترا بإبداع "شعراء البحيرة" وبايرون، وجزئياً بإبداع شيللي وكيثس، وفي الأدب الفرنسي يعود النصل الجوهري في هذا الاتجاه إلى فبني ولامارتين وهوغو، ما المصلحون الجريئون في مجال لبيت الشعري في المناسا فهم برينتانو، ثم ولان وهابني وف. ميولر.

وكان للرومنسين في تطوير الرواية، كجنس أدبي، دور متواضع نسبياً، قياساً إلى ما قدمه في هذا الميدان أقرب خلصانهم؛ بل وأسابعهم في جانب جوهري ما، في آن معا، وهم الواقعيون النقديون، علاوة على ذلك، لم تكن الرواية الرومنسية الألمانية وحدها، وحتى في أفضل نماذجها، هي التي احتلت موقعا ثابتا في الأدب الأوروبي، بل إن الاهتمام لشديد بنظرية هذا الجنس الأدبي لدى الرومنسين في إيينا، وفيما بعد عند أرتيم جزئيا، كان مقدمة لازدهار هذا الجنس عند الواقعيين النقديين.

لقد كان الرومنسيون أولاد الثورة الفرنسية وورثتها المقربين، أولاد وورثة ذلك المنعطف التاريخي الاجتماعي الأكثر عمقا، والذي كسر القناعة الراسخة تماماً بشباب ومثانة كثير من المؤسسات الاجتماعية لسياسية والعلاقات التقليدية التي كانت قائمة في ذلك الحين. وأكثر من

ذلك، فإن عواقب الثورة الفرنسية (أي أقربها والبعيد منها سبباً) التي تشكلت الرومانسية وترعرعت في ظروفيها، إنما أدخلت إلى سيرورة التاريخ الأوروبي ديناميكية عاصفة ونزاعات حادة وشديدة التناقض. هذه العوامل الجوهرية هي التي حكمت وحددت التلقي التاريخي للعملية الاجتماعية في إبداع الرومانسيين، كما عدلت أيضاً، وعلى نحو محسوس، بلقيهم العالم على نحو مثالي. فالرومانسيون يرون العالم ويصورونه في حركته الدائمة، في ديناميكية نزاعاته الحادة، وليس يهمهم ما هو قائم في اللحظة الراهنة، بل تهمهم الصورة التي يمكن أن يصبح عليها العالم غداً، تبعاً لتصوراتهم. لقد انعكس في نظرتهم التاريخية طموح إلى الجديد، ذلك الطموح الملامم لتأملهم العالم تأملاً رومانسياً. ولكن، إلى جانب ذلك، دفعت الثورة الفرنسية أدب العصور الأولى من القرن الماضي إلى استيعاب الأساليب والقانونيات التي أدت إلى مثل ذلك الانحسار. الانحسار، الاجتماعي السياسي العاصم. وهذا ما يفسر ظهور مدرسة تاريخية رومانسية واسعة، بل ويمكن لقول بأنها مدرسة تاريخية مجابهة ومثمرة جداً (غيزو، تييري ميسيه) مثلما يفسر تدخل الأجناس التاريخية، الفعالة في أدب تلك الفترة وفي إبداع الرومانسيين في هذا المناخ الأيديولوجي بالذات نشأت وتطورت رواية والقرسكوت، التي كان لها تأثير عظيم على جميع الآداب الأوروبية. إن فكرة اللانهاية، وهي إحدى أفكار الرومانسيين الرئيسة حول تلقي العالم بلقياً فلسفياً، تعود إلى ترسخ مفهوم التاريخية Historism في وعيهم وإلى تلقيهم العالم في حركته.

يصعب أن نبالغ في تقدير الأهمية الهائلة للأيديولوجيا الرومانسية في تكوين مبادئ التفكير التاريخي، الذي جاء نتيجة لرفض ميتافيزيقية التنويريين، ونتيجة لتعاظم الخوص إلى جوهرية عملية التطور الصاعد وديالكتيكية صراع المتناقضات في تلك العمسية. إن النزعة التاريخية الرومانسية هي بالضبط صاحبة الفضل في فهم تطور المجتمع البشري بوصفه صراعاً بين الطبقات.

لم يكن الرومانسيون في وعيهم الفلسفي قد أصبحوا بعد بأي شكل من الأشكال ديالكتيكيين بالمعنى الكامل، والمقصود في هذا الصدد، كما سبق أن أشرنا، أنهم ربما لم يتعدوا أجنحة التفكير الديالكتيكي، نواه الأولى. لقد انعكس في وعي الرومانسيين أيضاً الثورة المرسية ذاتها وما تبعها من

صدامات عاصفة بين قوى اجتماعية وسياسية مختنفة إنهم لم يكونوا قد وصلوا بعد إلى إظهار الشخصيات (الطبائع) في تماميها وصبرورتها إلا أنهم، من جهة أخرى، كانوا قد نموا وأنكروا ثبات الوجود أيضاً. إن الرفض هو الجانب الأعمق والذي لا يمتص عن جوانب الإحساس الرومسي بالعالم. وعن موقفاً^{٢٠} رومسيين الأخلاقي تجد كل ما هو قائم.

إن نظرية الرومسيين التاريخية وعناصر الديالكتيك، المشار إليها، في وعيهم، هي ما أملى عليهم أيضاً اهتمامهم الشديد بقوميات مختلفة. بخصائص التاريخ، القومي، بنمط الحياة والمعيشة والملابس القومية وبالماضي القومي لبلادهم قبل كل شيء. فانصبت اهتمامهم، كأدباء، على كنوز الإبداع الشعبي في هذا الماضي بالدرجة الأولى وانتعشت في مؤلفاتهم الخرافات والحكايات والأساطير وأغاني أيام شعبهم الغابرة واستناداً إلى ذلك، فإنهم لم يكنوا يبحثون خصوصاً جديدة في الأدب تحديدًا، بل وبثوا حياة جديدة في لغة شعبهم لأسيه بالادب في عدد من الحالات، ولاسيما في المأساة.

والى جانب ما قام به الرومسيون أنفسهم، لعبت حركة ما قبل الرومسية في إنكلترا (ملاحم أوسيان) لماكفرسون، وآثار الشعر الإنكليزي القديم "لبيرس" دوراً عظيم الأهمية، ومدرسة، بدورها، تأثير يَبْ على أبرز ممثلي التنوير الألماني في مراحله الأخيرة، أي على هررد الذي سبق نشاط الرومسيين الألمان في كثير من تقصيده ويحوته

وفيما كان منهماك بتطوير نظرة هررد التاريخية اتحد أ. شليغل في ((قراءات برلينية)) عام 1801 من قضية أصل اللغة مواقف قريبة من نظرية هررد، متفقاً معه في رفض فرضية الأصل الإلهي للغة. لقد كان هررد قدوة في جمع لأغاني الشعبية، وداعية متحمس لهذه المبادرة، فأعطى بذلك دفعة إلى الأمام لأردهار الضوئكلور الوطني الألماني في مرحلة الرومسية من خلال نشاطه. تيك والرومسيين الهاید لبيرسغين: أ. فون أرسيم وك. بريسمانو، اللذين جمعا ديوان الأغاني الشعبية الألمانية (بوق النصبي السحري) (1806). (1808) الذي لعب دوراً هاماً في تطوير الشعر الرومسي الألماني فيما بعد،

وليس الشعر وحسب، بل وفي تطوير المقطوعات الغنائية الوجدانية في تراث الرومنسية الألمانية الموسيقي البالغ الثراء.

* * *

وفي ميدان استيعاب نظرية الرومنسية والخدمة التي أسداها الرومنسيون لتطوير الفكر الجمالي عموماً ولإعداد المراحل اللاحقة في تطوير الفن، ثمة مسألة أخلاقية ذات أهمية لا بأس بها ولم تدرس بشكل كاف حتى الآن في علم الأدب؛ إنها مسألة النمذجة (التنميط) الرومنسية. فخلافاً للواقعيين النقديين الآخرين، ويجب أن يكون لمزاج طبعاً هو المقصود هنا بالدرجة الأولى. نجد أن الرومنسيين في بياناتهم الجمالية قد تحاشوا الطرح المباشر لمسألة الطبع الرومنسي (الشخصية) بوصفه مقوله اجتماعية، مقولة سطوي على ملامح عصره العامة. وأكثر من ذلك، فإن أهم مسطري الرومنسية، أعنى رومنتسيي آييتا عموماً، قد سعوا إلى إنكار أية قيمة اجتماعية للفن، ومع ذلك فإن الممارسة الفنية والنظرية الأدبية الرومنسية سواء بسواء، تعطيان كثيراً من الأسس لبحث هذه المسألة المهمة بحثاً جاداً

إن الرومنسية، بوصفها اتجاهًا أدبيًا تاريخيًا مستقلاً حل محل التنوير، كانت في الوقت نفسه حلقة معينة في سلم تطوير معرفة الواقع معرفة فنية. بهذا المعنى لا غير تحديدًا، كانت الرومنسية مرحلة انتقالية من أدب الكلاسيكية والتنوير إلى أدب الواقعية النقدية. لقد كان مقدر الفن كل عصر من العصور، انطلاقاً من التصورات الجمالية السائدة والأشكال الفنية الملائمة لذلك العصر، أن يعكس ملامحه الخاصة المميزة له، أو كما يقولون اليوم، ملامحه النموذجية المتمثلة في أشخاص الأعمال الفنية ضمن الظروف التي يعيشها أولئك الأشخاص. أما من كانوا أكثر قرباً من تصوير الطباع (الشخصيات) النموذجية في ظروف نموذجية (تبعاً لتعبير إنجلز في رسالته إلى غاركنس في نيسان 1888) فهم كتاب الواقعية النقدية.

ولكن هؤلاء الواقعيين النقديين اعتمدوا في هذه المسألة أيضاً وبشكل خاص على تجربة الواقعية التنويرية ومبادئها في النمذجة، مع بعض الميل إلى التحرر في تحسب تلك المبادئ التي كان المنورون قد صاغوها بدرجة كافية من العمق، واعتمدوا كذلك على ممارسة الرومنسيين الإبداعية وعلى بعض الجوانب الجوهرية في نظريتهم الأدبية. لقد كان للفن والأدب

الرومنسيين وسائلهما الخاصة ومستوى نمذجة خاص صارم لحيتهما. فالشخصيات التي خلقها الرومنسيون، أمثال رينيه عند شاتوبريان، وتشايلد هارولد وماصريد وقابيل عند بايرون، وبروميثيوس عند شيللي، وموسى عند فني، لم يكن في وسعها أن تولد وتتكون إلا في ذلك المناخ الروحي الذي عم أوروبا بعد لنوره الفرنسية. إذ إن أمزجة الخيبة العميقة إزاء الواقع المحيط والطموح إلى الهرب من ذلك الواقع، بل ومواضيع التمرد وعصيان الله بالإضافة إلى ذلك، كانت في النهاية، حصيلة استيعاب نتائج الثورة الفرنسية. وبهذا المعنى كانت الشخصيات، المشار إليها أنشأ، نموذجية بالنسبة لعصرها ذلك أن النمذجة الرومنسية كانت تركز جل اهتمامها على كشف العالم الروحي الداخلي للشخصية ذات الأهمية، بالمعنى الفردي الخاص، كشخصية وحسب، وذلك بالتجرد الكامل تقريباً عن تطور حداثتها وشروطها الاجتماعية و لسياسية، أي بالتحرد عما عرف فيه بعد بالظروف النموذجية⁽¹⁾. فبحر نعرف، في الحقيقة، أن الوضع الاجتماعي لتشايلد هارولد ورينيه ذو أهمية بالنسبة للكشف عن شخصيتهما. إلا أن هاتين الشخصيتين ضعيفتا الارتباط تماماً بعوامل الحياة الخارجية، أي بتلك العوامل التي تشكل النموذج. فالتهم، بالنسبة للرومنسي، هو، قبل كل شيء، العالم الداخلي للبطل، ((أنا)) الشخصية الخاصة. علاقته الشخصية بالحياة واقعها هو منها كشخص فرد. هكذا بالضبط وبهذا المقدار بنمذج الرومنسي تلك الشخصيات التي يرسمها. فهذه الطريق وهذا المبدأ في النمذجة عند الرومنسيين يعنبران إلى درجة كبيرة أن طابع العلاقات الاجتماعية وطابع العلاقات الجديدة التي أكدتها الثورة الفرنسية بين الفرد والمجتمع، كانا ما يزالان طابعين غامضين مبهمين، وأحياناً غريبين تماماً على الرومنسي. لذا فكثيراً ما تعتمد النمذجة الرومنسية على مخزون الميثولوجيا (قابيل، بروميثيوس، موسى) وتلجأ إلى المجاز ("الملكة ماب" لشيللي، و"ماصريد" لبايرون).

⁽¹⁾ (ابحث: سوفيني إ. ف. فولكوف في واحدة من دراساته بسوق براهن وحجاً سلبية لإجلاء مبدأ النمذجة الرومنسية. (أنظر: فولكوف. إ. ف. المناهج الإبداعية والنظريات الفنية موسكو، 1978، ص 151).

شمة ما هو أكثر تعقيداً من ذلك، كالعلاقة غير المباشرة، مثلاً، بين الطبع الرومنسي والواقع الذي يحكمه ويخلق شروطه عند الرومنسيين الألمان الأوائل. إذ يعتمد الإيبيونيون عزل أبطال مؤلفاتهم عن الواقع المحيط، فيما هم يعارضون، بهذه الطريقة بالضبط، بين أولئك الأبطال وذلك لواقع. وهذه التسمية ملزمة خصوصاً لكل من لوسيدا ويولي عند ف. شليغل. كما أنها ملازمة أيضاً لفرانس شتيرنبالد بطل رواية تيك. ذلك البطل الذي لا يعيش إلا في عالم الفن. إن هنريك فون أوفتردينغن، عند نوفاليس، هو شخصية مجردة تجرّيداً مجازياً تماماً ككل ما يدور حوله ولئن كان ينبغي الكلام عن مشروطية هذا البطل عند نوفاليس، فإنها مشروطية لا تنبع من الواقع الذي ليس له في الرواية وجود تاريخي ملموس، بل تنطلق من البيئة المجارية المترصة والبديلة لذلك الواقع. ومع ذلك فقد كانت طابع الأشخاص في المحصلة، حتى عند الرومنسيين الألمان الأوائل، مشروطه بالظروف السياسية الاجتماعية التي تكوّنت في ألمانيا نهاية القرن الثامن عشر، وبذلك المناخ الروحي الذي ساد في الدويلات الألمانية وكان في كثير من جوانبه مشروطاً بالثورة الفرنسية 1789-1794. ولذا نجد حتى في أبطال الرومنسيين الألمان المبكرين ذلك المستوى المعين من النمذجة المرتبط بقدرة أولئك الأبطال على البروز والظهور تماماً خلال تلك الظروف التاريخية الملموسة في ألمانيا.

وفي الوقت نفسه، فهي بريطانيا التي كانت الراسمالية قد قطعت فيها يومئذ شوطاً كبيراً على طريق تطورها، وحيث كان ينبلور على نحو أكثر بروزاً وحدة، مما في باقي بلدان القارة الأوروبية، نمط جديد من التناقضات الاجتماعية، نمط أخذ يتكوّن في أوروبا عقب الثورة الفرنسية أواخر القرن الثامن عشر هنا. في بريطانيا. كان ممكناً أن نجد في الشعر الرومنسي مستوى من النمذجة التاريخية الملموسة أرفع بكثير مما في الرومنسيات القومية الأخرى. وعلى هذه الأسس تحديداً يقوم البرنامج النظري الذي صاغه وردزورث، ذلك الشاعر الذي أصبح واحداً من أهم شعراء الاجتماعيين في الرومنسية الأوروبية بفصل كثير من كتاباته التاريخية الملموسة ذات الصبغة الرومنسية الجمالية الفنية والعاطفية الفكرية المحددة تماماً.

إن تغلغل الواقع، أو الجانب الموضوعي منه، تغلغلاً متزايداً وتدخله المتعاطف في دائرة الرؤية الرومانسية كان مرتبطاً بتطور الرومانسية الصاعد ولم يحصر البطل الرومانسي نفسه في حدود الانغماس في عالم عواطفه الروحية الخاصة بل راح على ضوئها يوسع فهمه للعالم المحيط. إن الواقع الاجتماعي وما فيه من مفارقات حادة قد اقتحم علناً العالم الذاتي للبطل فاكدور بيرغلينغر وحدد درامية مصيره المازقية العميقة. وفي هذا الصدد فإن المؤسما بيرغلينغر هو الشخص الذي يتحلل سمات ممزجة إلى درجة كبيرة دين كثير من أبطال الرومانسية الأوربية المبكرة. أما الرومانسي المتأخر هو زمان منجد البطل عنده نموذجياً بدرجة أكبر، ذلك البطل المركزي المحبوب، الموسيقار بوهانس كريسلي، الذي هو بمثابة alter ego (الأنثى الثانية) للمؤلف. وهو أي البطل، يضطر لبيع عبقريته كي يحافظ على وجوده. أما الوضع السي يعيش ويتعذب فيه كريسلي، مثله مثل بصورة لأصل Prototype بيرغلينغر فهو ألمانيا الإقطاعية الحقيقية المجزأة، ألمانيا مطلع لقرن الماضي،

لقد تفوق الواقعيون النقادون كثيراً، بالمقارنة مع الواقعيين لتنويريين، في تعميق إمكانية نمذجة الطباع معتمدين على تجربة لرومانسيين المثمرة في ميدان تشريح عالم الأبطال الروحي الداخلي والكشف عن سيكولوجيا الأشخاص في الأعمال الأدبية. على أن النزعة سيكولوجية بوصفها واحدة من وسائل النمذجة، لم تكن عند الواقعيين النقادين هدفاً بداتها، بقدر ما كانت كذلك عند أسلافهم الرومانسيين، أو قبل هؤلاء، أي عند العاطفيين Sentimentalist. إنها نزعة شديدة الارتباط بهدف الكشف عن المصمون الاجتماعي لهذه الشخصية أو تلك. وقد فهم الواقعيون النقادون نزعة الرومانسيين السيكولوجية ويعثوها في إبداعهم من جديد. كما جرى تتبع هذه العلاقة بين (الرومانسية والواقعية النقدية. المترجم) بدقة خاصة في إطار العملية الأدبية في فرنسا. وصقلت الرومانسية لفرنسية المبكرة وأرست، على نحو واسع ومثمر، جنس القصة الرومانسية السيكولوجية من خلال إبداع شاتوبريان ودام دي ستال وكويستان وسينانكور وبذلك مهدت الطريق لسيكولوجية روايات جورج صندد الوريثة المباشرة للرومانسيين

الأوائل، بل وتم التمهيد أيضاً بالطريقة إياها لسيكولوجية الواقعيين النقيدين الفرنسيين، ميريميه، بلزاك وستندال في المقام الأول كما وُثرت تصورات الرومنسيين الجمالية في هذا المجال على تشكيل سيكولوجية ديكنز التي تعتبر سمة لطريقته الإبداعية، وخصوصاً في إبداعاته المتأخرة. لا تقل جوهريّة عمّا هي عليه عند ستندال.

إن مبدأ التاريخية الذي كان الرومنسيون سياقين إليه أيضاً، كان أضخم انجاز حمالي فكري يُلغى الرومنسيون سواء في تقصياتهم، أو في ممارساتهم الفنية على الخصوص. وجدير بالملاحظة أيضاً ذلك الاتجاه الذي اتخذته تحول التاريخية الرومنسية بحد ذاته على أيدي الواقعيين النقيدين. فلئن كان الرومنسيون، وهم يكشفون عن حركة التاريخ، يعودون إلى القرون الوسطى والقرون التي تلتها، ويركزون اهتمامهم بالتاريخ إلى آثار الماضي الأدبية في كثير من المرات، فإن الواقعيين النقيدين في القرن التاسع عشر كانوا يهتمون في المقام الأول بدنامية التطور التاريخي لعصرهم. هكذا أصبح ستندال وبلزاك، بوجه خاص في الأدب، مؤرخين للمجتمع البرجوازي الذي عاصراه فقد اعتمد بلزاك اعتماداً كبيراً على رواية والتر سكوت التاريخية وقام في الوقت نفسه باستيعاب مبدئي لهذه الخبرة، فاستطاع في "الكوميديا الإنسانية"، التي كانت فتحاً فنياً وفكرياً تجديدياً عميقاً. أن يبسط أمام القارئ تاريخ صيرورة العلاقات البرجوازية في فرنسا، بدءاً من أيام الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر وحتى أواسط القرن التاسع عشر تقريباً.

إن التأكيد على اللون، أي الصبغة الخاصة لمكان والزمان، هو واحد من أطروحات علم الجمال الرومنسي الجوهريّة التي صاغها هوغو بوصوح متميزة في مقدمته لدراما "كرومويل" (1827). ويعرض ذلك التأكيد، الأطروحة، وصفاً دقيقاً لأوضاع المرحلة التي تجري فيها أحداث العمل الفني، بل أحياناً وتفاصيلات معيشية تاريخية ملموسة عرفها العصر. ويشع علينا ألح هذا الوصف من روايات و. سكوت التي تدور في مكان ما على طريق الانتقال من الرومنسية إلى الواقعية النقدية، وكذلك من رواية هوغو "أحدب نوتردام". وحين أرسى الرومنسيون هذا الجانب من مذهبهم الفني

كماوا قد مهدوا الطريق للواقعيين النقيدين وأخصبو التجربة التي سنقوم عليها ممارستهم الإبداعية

إن طريقة المبالغة في التهكم، الغروتيسك Grottesque، (كما عند هوغو وهوفمان) وتنميق الصورة، وتهويل أو تضخيم سمة أو أخرى من سمات شخصية البطل، تحتل مكاناً بارزاً بين الطرق النظرية التي خلصها بعض الرومنسيين الأفداد. وقد تحسد هذا الجانب من علم الجمال الرومنسي بأجلى صورة في مؤلفات كثير من الرومنسيين. إذ يلزم الخلط بين الرهب والمضحك لدى مؤلف "قصص خيالية على طريقة كالتو" وعند مؤلف "أحبب نوتردام" ملارمة عضوية أسلوبهما الإبداعي، ويعتبر واحداً من تعبيرات النظرية الرومنسية، أي نظرية لنقائض ودرالك الواقع في معارقاته لحادة، خلافاً لما في المذهب الكلاسي من انسجام اهارمونيا ورشاقة واكتمال. غير أن المبالغة والنقائض والغروتيسك صفات ملازمة أيضاً للطريقة الإبداعية التي عرف بها أولئك الرومنسيون الذين لم يعتمدوا النباهي بهذه المبادئ أصلال دي سبل في قصصها الرومنسية، ثم جزئياً شاتوبريان وكونرودر، وبايرون طبعاً. وقد تولدت عن مبدأ تنميق لصورة هذا واحدة من الأفكار الجمالية الفنية الرئيسة في الرومنسية، ألا وهي تصوير الشخصيات الفذة والحارة، أي العكبة التي صيغت بعمق خاص في أعمال مدام دي سنال خاصة، وشاتوبريان جزئياً. لقد كانت نظرية لنقائض الرومنسية تمهيداً وايداناً بتصوير تناقضات الواقع في جوهرها الدياليكتيكي على أيدي الواقعيين النقيدين.

* * *

إن الغروتيسك الرومنسي، بوصفه إحدى الطرق الأسلوبية المميزة للكثير من الرومنسيين وواحدة من سمات طريقتهم الفنية، كان في الوقت نفسه يعبر أيضاً عن جوانب مبدئية معينة من جوانب متركزاتهم الفكرية الجمالية وينطبق هذا الأمر بالقدر نفسه على نظرية المفارقة لسخرية IRONY الرومنسية، وعلى مبدأ النبرة. ولئن كانت نظرية المفارقة السخرية الرومنسية، كنظرية بالمعنى الدقيق، وكطريقة فنية أسلوبية، ملازمة للرومنسية الألمانية في المقام الأول ودرجة استثنائية تقريبا، فإن مبدأ التبد

المؤسس نظرياً في الرومانسية الإيينية أيضاً، والذي لاقى عند الرومنسيين الألمان أوسع تجسيد له في ممارستهم الفنية، هذا المبدأ كان أيضاً ظاهرة رفقت جميع الرومنسيات القومية الأخرى. وإذا ما التزمنا تماماً بالتسلسل الزمني توجب علينا أن نعتبر "اعترافات قلبية لناسك يحب الفنون" (1796) من تأليف واكترودر، أول تحريره في النثر الفني الذي حلمه لنا الرومنسيه الأوروبية. ولكن بعد مرور قرابه عام طهر مؤلف شاتوبريان "خبرة في الثورات"، ثم سرعان ما صدرت قصته الرومنسياتان "رينيه" و"أتالا". ولعل مبدأ النبذة في هاتين القصتين لم يكن أقل وصوحاً مما عند أي من رواد الرومانسية الألمانية وقد قام بدور جليل في ترسيخ هذا لبداً بعض الرومنسيين الإنكليز أيضاً، مثل بايرون مؤلف ما يسمى بالملاحم الشرقية، وكذلك ساوثي وكولريج (من مدرسة المحبرة).

إن مبدأ النبذة، ربما بوصفه واحداً من المع التعبيرات عن رفض الرومنسين المكررة لكلاسه القائلة بمنطقية كمال وانسجام الكون القائم على أسس عقلانية، ثم ويكمال الأعمال الفنية وانسجامها المتناغم، هو مبدأ يرجع في جذوره العميقة إلى فهم الرومنسيين نتائج الثورة الفرنسية التي دفعت الوجود الاجتماعي إلى حالة دينامية عاصفة، محبت أيضاً من إدراك هذا الوجود مقولة تقدمية، متنامية وموجودة في تطورات دائمة بهذا المعنى الفلسفي بالضبط كان ف. شليغل يسمي الشعر الرومنسي شعراً تقدمياً.

ولكن ينبغي أن نتذكر أن الرومانسية، وعلى الرغم من جميع مبادئها الجمالية الفكرية الرئيسة الكثيرة، إنما كانت حركة متعددة الوجوه، بل وشديدة لتناقض في بعض الأحيان. وليس المقصود هنا على الإطلاق مجرد تباين الداد الإبداعية واحلافها لدى المبدعين الرومنسيين، الأمر الذي لابد من أن يحدد، من تلقاء نفسه، أساس فهم القراء للرومانسية كظاهرة فنية. (..). وتشير الانتباه تلك النقاشات الفكرية الجمالية والسجلات التي كانت تجري في سياق هذه الحركة الجمالية لأدبية والفلسفية الواسعة بين أقرب الحلفاء أحياناً (بل وبين أصدقاء حميمين في أحيان أخرى كثيرة) ضمن حدود تجمع أدبي واحد للرومنسيين.

ثمة إمكان لوضع دراسة كاملة حول المجادلة التي دارت داخل الوسط الرومنسي، وستكون دراسة جد مثمرة في توجهها، إذا ما نظرنا إلى تلك المجادلة وذلك لتنوع الذي عرفته الرومنسية لا كقوى نابذة هدامة، وإنما كسجلات حددت في المحصلة تشكل وتطور هذا الاتجاه، كما حددت بالقدر نفسه عملية وعي الذات الخاصة. ومن جهة أخرى، فإن بعض من تلك الحالات كان يكشف أحياناً بقدر كاف من الإقناع عن طابع الرومنسية المحدود تاريخياً، وخصوصاً في المراحل الأخيرة من تطورها، كما كان يكشف عن جوانبها المريضة.

إن الدراسة المستفيضة لنظرية الرومنسيين الأدبية، من حيث تعاملها فيما بين مختلف القوميات، تقنعنا بالتنوع العني وبالتأسيس النظري العميق لهذا الاتجاه الجديد في الأدب والضر. فقد كان مستوى التأسيس النظري للمبادئ الفكرية الجمالية الجديدة متبايناً في الأشكال القومية المختلفة التي تحلت فيها الرومنسية، ولكنه مع ذلك بطل مستوى عاماً ومشاركاً بين القوميات. ولم يكن لئلاسه أصعب حجة في إعلان فهمها الفن، بيد أن الإنحمار البطوي لصادق قد تركّز بصورة رئيسة في المنطقة القومية الفرنسية. أصب إلى ذلك أن الكلاسية لم تشمل مساحة شاسعة في شتى أشكال الوعي الاجتماعي، كما مساحة التي انتشرت فيها الرومنسية.

أصبح ملحوظاً في علم الأدب السوفيتي والعربي منذ منتصف ستينات القرن العشرين إلى الآن اتساع دراسة الرومنسية، سواء في جانبها التاريخي الملموس أو الأنماطي TYPOLOGY، علماً بأن علم الأدب السوفيتي بالذات هو الذي يقدم الخدمات الأعظم شأناً في هذا المجال. وإذا كان علماءنا حتى زمن قريب نسبياً يركزون جهودهم بصورة رئيسة على دراسة الرومنسية في الغرب، فمن الواجب أن نشير إلى واقع معلوم ومفرح، هو أننا تعرفنا خلال عقد السبعينات على عدد من الأعمال الشيقة والثرية، المكرسة للرومنسية عندنا، أي لرومنسية الروسية. ويدهي أن نجد في سياق هذه الجهود النشطة في مجال دراسة الرومنسية أن أموراً كثيرة في هذا المجال العسير قد تم تدقيقها، وأن أموراً أخرى كثيرة قد أعيد بحثها واكتشفها من جديد في

القسم الأجنبي من هذه الطاهرة. وخصوصاً في الرومانسية الأدبية التي تستحق هذا الاهتمام من قبل الباحثين نظراً لعمق قاعدتها النظرية وغناها. غير أن نظرية الرومانسية لم تتطور في ألمانيا وحدها وحسب فعلى الرغم من التسليم بواقع أكيد يتعلق بالسمعة العالمية الرفيعة والواسعة وبالممارسة الإبداعية وتنوع النشاط النظري لدى الرومانسين الألمان، ولا سيما الأوائل منهم فإن الرومانسيه في آداب لقومسه الأخرى قد ساهمت أيضاً بضغط جوهري ليس في مخزون الفن الرومانسي وحسب، بل وفي إنجاز نظرية ذلك الفن أيضاً. ويجري التأكيد في هذا الخصوص بالدات على أن أحد أهم جوانب نظرية الرومانسية، وهو جانب لم يلاق بحثاً كافياً بعد، وأعني مشكلة لخصوصية القومية للأشكال الإقليمية المختلفة للرومانسية، لا يمكن أن يدرس بمعزل عن كافية خارج إطار دراسة بياناته النظرية.

ولم يرق علم الأدب السوفيتي ولا الأجنبي إلا في مطلع ثمانينات القرن الماضي (انظر كتابنا، "ساعات الرومانسين الغربيين") بمحاولة يقدم لنا من خلالها، في كتاب واحد ولو لوحة مقارنة بقريبه لحصله الأطروحات الأساسية التي استرعت عنها فكر الرومانسية الجمالي في تجلياته القومية المختلفة.

إذ إن إنجاز عمل كثيف من هذا القبيل يعسر، لأسباب كثيرة جداً، قصبة في غاية التعقيد، ويتطلب جهود مجموعة كاملة من الباحثين. ونحن نقيد أنفسنا هنا بمدى (جغرافي) محدود نسبياً، إذ نكتفي بتناول الثقافات الألمانية والإنكليزية والفرنسية والإيطالية وحسب وثمة افتراض فحواه أنه بعد تجميع الثروة النظرية التي خلفتها الأشكال القومية المختلفة وتجلت في الرومانسيه الأوروبية يمكن التحرك جذرياً نحو نحاظ مهمة أكثر صعوبة، وهي إصدار طبعة تكثيفية عامة من هذا النوع⁽¹⁾. ويصيف كتاب بيانات الرومانسين الغربيين⁽²⁾ كثيراً من الأشياء الجديدة إلى تصوراتنا حول هذه المرحلة من تطور الفن الأوروبي، فتتيح لنا إمكان تدقيق وتصحيح بعض

⁽¹⁾ نشير هنا إلى أن لدينا الآن كتاباً جديراً بقدر كفه من الاهتمام، يجعلنا قريبين من إنجاز هذه المهمة، ألا وهو، علم جمال الرومانسية الأمريكية، موسكو، 1977 (جمعه وقدم له وعلق عليه أ. ن. بيكيون).

⁽²⁾ عنوان الكتاب الذي قدم له ديمترييف بهذه الدراسة، وعُدر في مطلع الثمانينات في موسكو.

تصوراتنا التقليدية حول الرومانسية، وحول الأدباء الرومانسيين كل بمفرده ويسبعي أن نلاحظ في هذا الصدد مثلاً أن النظرية الأدبية للرومانسية الألمانية (التي كثيراً ما نجد أن علماء الأدب غير المتخصصين بالأدب الألماني ينطلقون في فهمهم لها من الكتاب الوحيد في هذا الميدان)⁽¹⁾ هي نظرية لا نحصر على الإطلاق في حدود ما حلته لنا الرومانسيون لإيبسبون وحدهم من كتابات نظرية. لذا رأيت جماعة من العلماء السوفييت أن إحدى المهام الرئيسية أمامها هي أن تقدم لعلم الأدب السوفيتي من خلال الكتب المذكور أعلاه كثيراً من المواد الجديدة تماماً، مترجمة إلى اللغة الروسية للمرة الأولى. علماً بأن جزءاً لا بأس به من هذه المواد لم يصبح بعد موضع اهتمام الباحثين الأجانب.

يتصف ما نشير إليه من مواد بأهمية ليست مجرد تسجيلية. فهي بحد ذاتها تتحدث عن أهمية الرومانسية في جاسيها لنظري أيضاً، وخصوصاً بالنسبة لأقرب مرحلة من مراحل العملية الأدبية، أعني المرحلة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالواقعية النقدية. وبعد أن انصب إلى هذا الطرح أعلاه، ينبغي أن نضيف إليه كذلك جانباً جوهرياً آخر. فقد كانت تظهر في ممارسة الواقعية النقدية الأوروبية حالات يصب فيها أحد سمبلي هذا الاتجاه موقفاً شديد الرفض لمبادئ عكس الواقع عكساً فنياً رومانسياً. إلا أن هذا الرفض في جوهره لم يلب على الإطلاق ما بين إبداع الواقعية النقدية ومبادئ الرومانسية من علاقات أنماط محددة وعميقة عمقاً كافياً. ومما له دلالة في هذا المعنى، بشكل خاص هو أن ثاكري W.M. Thackeray يعتبر واحداً من أكثر ناقضي الرومانسية تشدداً وحرماً. ومع ذلك فإن روايته الرئيسية "سوق الغرور" بعنوانها الثانوي الشهير "رواية بلا بطل" تكشف عن علاقات مباشرة مع رواية بايرون الشعرية المتأخرة "دون جون" غير المكتملة والتي تؤكد الأغاني الأخيرة فيها فكرة اللا بطولة في المجتمع البرجوازي الإنكليزي الذي عاصره بايرون. هذه الفكرة بالذات، معمقة ومطورة على يدي ثاكري، هي الفكرة الرئيسة في روايته الأنثى الذكر. إن دون جون جوان كشخصية مركزية

(1) النظرية الأدبية للرومانسية الألمانية بإشراف ن. ي. بيركوفسكي، ليننغراد، 1974.

في رواية بايرون، ليس بطلاً بالمعنى المباشر يعكس أفكار المؤلف، بقدر ما هو شخص تتمركز حوله خيوط بناء الرواية، على أن ثاكري لم يكتفِ في "سوق العرور" بالاعتماد على خبرة الرواية التنويرية الإنكليزية (وعلى هيلدينغ، بالدرجة الأولى). وهي رواية كانت تهمه بشكل خاص، بل واعتمد إلى حد معلوم أيضاً على خبرة بداع بايرون. مع أنه تجدر الإشارة في هذه الحالة إلى أن بايرون الرومنسي قد اقترب في "دون جوان" من مبادئ الواقعية النقدية أكثر مما فعل في باقي أعماله الإبداعية الأخرى.

وثمة في هذا السياق مثال شبيه آخر هو فلوبيير الذي يعتبر أبرز ممثلي المرحلة المتأخرة من تطور الواقعية النقدية الفرنسية والذي لم يكن أقل حدة من ثاكري في سجلاته التي خاضها ضد العهم الرومنسي للواقع في الفن ورغم ذلك فقد تقبل فلوبيير في نظراته الجمالية بعض التأثير المعدل الذي مارسه الرومنسية الجمالية الميالة إلى رفع الفن إلى مصاف المطلق بعزله عن سقالة الواقع المحيط أصف إلى ذلك أن المرحلة الأولى من إبداع فلوبيير، وإن كانت لا تمثل المرحلة المصحة من تطوره الفكري الجمالي إلا قليلاً، إنما كانت بمحورها مرنيطه بدائرة الأفكار والصور الرومنسية

* * *

يجعل استعراض مختلف الجوانب التومية في السطرية الأدبية الرومنسية لزماً علينا أن نلتفت أيضاً إلى واحد من المكونات الصعبة لهذه المشكلة، أي إلى مسائل الخصوصية القومية للرومنسية، وأن نأخذ بعين الاعتبار أن هذه المشكلة يجب أن تطرح، هنا بشكل رئيس، بل وبصورة استثنائية تقريباً، من خلال علاقتها بنظرية الرومنسية تحديداً.

ولعله ينبغي أن نلصق النظر هنا في المقام الأول إلى عملية نشوء وتطور النظرية الرومنسية عبر علاقات هذه النظرية بتنامي المدرسة الرومنسية بشكل عام. ولعلنا إذا ما الترمنا بعض الشيء بتقسيم الرومنسية تقسيماً شرطياً إلى اثنتين: واحدة مبكرة، والثانية متأخرة، وإذا ما عالجت نظريتها بوصفها نظرية لاتجاه أدبي مشترك بين جميع القوميات، إذن لتوجب علينا الاعتراف بأن الأطروحات الأكثر أهمية وعطاء في علم الجمال الرومنسي إنما تم وضعها وصوغها إبان المرحلة المبكرة من تطور الرومنسية وينطبق هذا

بصورة رئيسية على الرومانسية الألمانية التي كانت مرحلتها المبكرة مرتبطة ارتباطاً سثنائياً تقريباً بنشاط ما يسمى بالمدرسة الإيبينية. وتجدر الإشارة فيما يتعلق بالرومانسية الفرنسية إلى أن عدداً من أوائل أعمال السيدة دي ستال. ولعلنا يؤكد بشكل خاص على كتابها "حول تأثير الأهواء على سعادة الناس والشعوب"، وكذلك بواكير شاتوبريان، إنما تشكل أساساً نظرياً راسخاً لبرنامج الرومانسيين الفرنسيين، نظراً لأنها تركز الاهتمام على الحلقة الرئيسة في هذا البناء. أي على فهم الرومانسيين مشكلة الفرد، مشكلة الشخصية. لقد صاغ وردزورث في مقدمته لديوان "قصائد قصصية غنائية" (1798)⁽¹⁾ التي كان لها أهمية كبيرة بالنسبة لمجمل النظرية الأدبية الرومانسية، فهمه الرومانسية لا بوصفها مدرسة أدبية جديدة وحسب، وإنما بوصفها إحساساً جديداً بالعالم، بل وأكثر من ذلك بوصفها وعياً اجتماعياً. كما وساهم بقسط جوهري في نظرية الرومانسية كولريدج أيضاً، لذي يعتبر علماً عبقرياً آخر من أعلام "مدرسة البحيرة".

١. ألمانيا:

إن التطور اللاحق الذي عرفته الرومانسية في حدود مرحلة تاريخية ملموسة من حياتها إنما نعتز به شيء من الضعف، وهو أحدثنا ضعف واضح، ومع ذلك يبرر هذا الضعف بجلاء أكبر في الرومانسية الألمانية. غير أن هذه العملية لا تأخذ في كل أدب قومي أشكالها الخصوصية وحسب، بل وتناسباتها أيضاً.

وهكذا، فإن الوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي في ألمانيا الممزقة يومئذ إلى أكثر من 360 دولة بين كبيرة وصغيرة، بما في ذلك الممالك والإمارات والمدن الحرة وإقطاعات الفريسان كان وضع يرتبط به جانب جوهري من جوانب الخصوصية القومية للرومانسية الألمانية المبكرة، تلك الخصوصية التي تركت بصماتها الجلية على طابع الرومانسية المتأخرة في ألمانيا. فبديهي أن تكون الظروف التي عاشتها ألمانيا على تخوم القرنين الثامن

⁽¹⁾ ضم هذا الديوان قصائد كتبها وردزورث نفسه وأخرى كتبها هيمونييل كولريدج بينها (البحار القديم) — المترجم.

عشر والتاسع عشر قد قلبت إلى أقصى الدرجات مجال النشاط لعلي بالنسبة لألمان. فما دام أن أبواب الاقتصاد والتجارة والملاحة والنشاط الاجتماعي السياسي كانت معلقة في وجه طاقة العقلية لدى الأمة، فإن تلك الطاقة تراكمت واذخرت في المآل النظري تحديداً، أي في الأبحاث الجمالية الفلسفية وفي الأدب. وعلى الرغم من هرج التثود الذي انصه به الوضع السياسي والاقتصادي في الملاء يومذاك، فإن تلك المرحلة كانت مرحلة ازدهار الفلسفة المثالية الكلاسيكية الألمانية، وفيها عرف الأدب الألماني أفضل سنوات عمره التي لم يتح لألمانيا استعادة مستواها إلا بالكاد وبعد مضي مائة عام وقد اتحدت الرومانسية الألمانية المبكرة أيضاً، تبعاً لذلك، طابعاً نظرياً شديد الوضوح. وإبان تلك الظروف أصبح الأدب، بالمعنى الأوسع لهذا المفهوم، عاملاً ذا أهمية خاصة في الحياة الاجتماعية للبلاد.

لقد تشكلت الرومانسية الإيينية في مناخ من الأفكار السياسية الاجتماعية التقدمية التي طرحتها الثورة الفرنسية وسعت إلى تحقيقها أو خرا القرن الثامن عشر وما كان في وسع هذه الرومانسية إلا أن تتقبل التأثير المثمر الذي ملاء ذلك المناخ. ولكنها تعرضت في الوقت نفسه لأقوى امر تركته خيبة الأمن سناخ تلك الثورة، وعانت من أزمة الإيمان التنويري بالعقل ومن خيبة الأمن نسيم التنوير المدنية.

لم يكتب رومانيو المدرسة الإيينية برقص سناخ الثورة الفرنسية، بل إنهم رفضوا كذلك طرق التطور البرجوازي عموماً، ولكنهم في ظروف التحلف الإقطاعي في ألمانيا، كانوا يعيدون عن تلمس طرق التقدم الاجتماعي الحقيقية فقد كان غريباً عليهم تماماً الإيمان بأن الأفكار التقدمية التي طرحتها الثورة الفرنسية سوف تتحقق في المستقبل. إنهم لم يكونوا رجعيين ولا دعاة لتجديد العلاقات الاجتماعية لمرسطة. إذ إن مثاهم الإيجابي كان يلتص إلى الماضي، إلى الفرون الوسطى في الأغلب على الرغم من أنه كان. بهذا الشكل أو ذاك. مرتبطاً لديهم بالعصر (طوباوية توفاليس، مثلاً). وكان الإيينيون يؤكدون في مثاهم الطوباوي على جانب الجمالي وليس على جانبه الاجتماعي.

إن السمة المميزة لأفكار الرومنسيين الإيبينين النظرية، أي السمة التي تفتت بها إلى درجة كبيرة الحبة الأيديولوجية جميعها في ألمانيا ذلك لرمز، كانت تتمثل في الطموح إلى نقل ما طرحته الثورة الفرنسية من أفكار سياسية اجتماعية إلى ميدان الروح، وفي السعي إلى بلوغ حرية المرد لا بواسطة راحة العوائق القائمة أمامه في واقع ألمانيا الإقطاعية الطبقية، وإنما بإزالة العوائق القائمة في ميدان المثال الجمالي الوهمي.

ويسعى أن يبرر من بين جملة سمات التي حددت لخصوصية الرومانية النظرية الأدب الرومنسي الألمانية تلك السمة التي تفتت بها الرومنسية الأوروبية كلها والرومنسية الألمانية منها على وجه الخصوص، أي العلاقة بأدب التنوير، وهي مسألة سبق الالتفات إليها آنفاً ولعلنا لا نجد في أية عملية قومية أخرى قدراً من الصلات العضوية والنزمية مع يعادل ما نجده بين الرومنسيه ودب التنوير لقد جاء تطور التنوير في ألمانيا متأخراً، بالمقارنة مع البلدان الأخرى. سيجب للمحقق العدم في البلاد، وكان لهذا الأمر أهمية جوهرية، سواء بالنسبة للنظرية أو للممارسة الفنية لدى الرومنسيه الألمانية، لا كمسألة منها وحسب بل والمتأخرة أيضاً (ويشكل رئيس بخصوص غوته السمة التي من ظهور الحركه الرومنسية في ألمانيا، من المرحلة الأولى من تطورها كان أدباء التنوير الألمان الكبار جميعاً استثناءً ليسبغ وعنگلمان) ما راوا على قيد الحياة، ففي ظروف ألمانيا الإقطاعية، ذات لحكم المطلق، طلت هيئة التنوير وقيمتها الجمالية العامة بحسبان بأهميتهما طويلاً. وحتى في مطلع القرن التاسع عشر، والرومنسيون الألمان الأوائل هم بالنسبة من أسسوا عبادة غوته عبادة حقيقية في ألمانيا. معتمدين في تجاربهم الفنية في كثير من الأحيان على مبادئه الإبداعية التي أعادوا فهمها بروح رومنسية كما أن تنظيراتهم للمذهب الرومنسي (بياناتهم المحفوظة) تشهد في مواضع كثيرة على أن موقفهم، سواء الإيجابي أو السجالي الحاد أحياناً، الذي اتخذوه تحاد مؤلفات غوته، قد عمل في كثير من النواحي على تشكيل النظريات الجمالية لدى الرومنسية الألمانية. إن أبرز آخر الرومنسيين الألمان، وهو هايني الذي يمثل في الرومنسية الألمانية نموذجاً نمطياً مختلفاً اختلافاً مبدئياً، سواء عن أوائل الرومنسيين

أو عن كثير من متأخريهم ممن عاصروه، لعل هايني هد ثم يكن في أعماله الجمالية الأدبية أقل اهتماماً بعوته من أسلافه الإيبينيين. مع أن هذا الاهتمام النشط من قبل هايني بعوته كان أقل إبداعية. بما لا يقاس. في فهم وتمثل تأثير عوته العظمى. بل وكان هايني، على العكس من ذلك، يعتبر نفسه (وليس بدون أساس) ذلك الكاتب الألماني الذي قدم على طريق التطور الأدبي الجديد خدمة حاسمة الأهمية في استخلاص نتائج "مرحلة النفس"، كما كان يقول، في الأدب الألماني لذي كان يرى ن اسم عوته هورايته.

تعتبر هذه السيرة في ألمانيا، منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى مطلع ثلاثينات القرن التالي، لوحة معقدة وشديدة التنوع، نجد فيها، إلى جانب كثير من الطواهر المرافقة والمهمة جداً أحياناً، أن مركز الصدارة بما تحتله عملية التصارع، بل وعملية تضاعف تقاليد التنوير في الوقت نفسه، وخصوص الكلاسية الضيمرية، مع لاتجاه لرئيس في لسن والادب اي مع الرومانسية.

تعدُّ مرحلة بحوم الفريين الحلقة الأمتع في تطور الثقافة الألمانية إذ يتبين لنا خلالها كيف يتشكل، وفي أعماق المبادئ الجمالية والشمولية الرؤية أواخر عصر التنوير، إذ ذلك جديد للعالم، ملأه جديدة لرؤية العالم فناً، أي ما عرف بالرومانسية.

ولما كانت ألمانيا جزءاً عضواً من أوروبا التي احتاربت خلال عقود ما بعد الثورة الفرنسية حميه رلزل عسكريه وسياسية اجتماعية عاصمة، فإن طرق التطور السياسي الاجتماعي اللاحق فيها (في ألمانيا) قرّبت العملية الأدبية وأدب الرومانسية بالدرجة الأولى من واقع الوجود عمومًا، أي من مهام عصرها الاجتماعية والسياسية الملموسة. وقد لامس هذا التقريب من الواقع المرحلة المتأخرة من الرومانسية الألمانية بمجمها، مع أن ذلك جرى بدرجات متفاوتة في إبداع ممثلي هذه الحركة الأدبية كل بمفرده. ولهذا السبب تراجعت إلى موقع ثانوي تلك التفاصيل الجمالية الفلسفية المتوترة التي كانت في قلب النشاط الإبداعي لدى الرومانسيين الإيبينيين. وعلى الرغم من صدق هذا الطرح العام، فإنه ينبغي الوصول منه إلى أن النظرية الأدبية في المرحلة المتأخرة من الرومانسية لم تغن تطور هذه الرومانسية لاحقاً. ويدهي أن الرومانسيين المتأخرين يحافظون في الأصل على علاقة عضوية مع الأفكار

السياسية الأولى لأسلافهم الإيينيين، حتى في حال لخصام الشديد معهم (هايني، مثلاً)، ولكن هؤلاء بالضبط هم من صبح ووسع الأساس الجمالي للرومانسية الألمانية.

ومن المتعذر الحديث عن نظرية أدبية رومانسية في ألمانيا لولا ما أضافه إليها كل من هوفمان وأولاند وهايني وأرنيم ويرينتنو.

* * *

2. إنكلترا

تشكل عملية تطور النظرية الرومانسية في إنكلترا لوحة مختلفة كثيراً عما هي عليه في ألمانيا.

لقد لعب الأدب الإنكليزي دوراً جوهرياً جداً في تكوين الرومانسية، وفي تحديد منابعها. إذ يعود مصطلح "الرومانسي" نفسه إلى "الأدب الإنكليزي في أواخر القرن الثامن عشر"⁽¹⁾. ويعتبر مبحث "دورثون" حول متبع الشعر الرومانسي في أوروبا (1743) من أندر المحاولات لفهم الرومانسيه. إن دورثون يربط نشوء الرومانسية بأدب الصرون الوسطى، الأوروبية، وبالأثير الذي مارسه على هذا الأدب كل من الشعر العربي وشعر السكالد SKALD السكندينا في.

لقد تشكلت في الأدب الألماني خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر تلك الظاهرة المهمة القريبة من الرومانسية في بداياتها، تحت تأثير إنكليزي تحديداً في كثير من جوانبها. فقد وقع علم الجمال عند جماعة "العاصفة" وعند هردن، ودرجة لا بأس بها، تحت تأثير إ. يونغ ("خواطر ليلية" ومبحث "أفكار حول الفن الأصين")، وكذلك تحت تأثير النشاط الفولكلوري لكل من ماكفرسون وويرسي. غير أن إنكلترا، كما أشرنا أيضاً، كانت البلد الأوروبي الذي سبق بزم طويل باقي بلدان القارة في السير على طريق التطور البرجوازي، بعد أن بدأت ثورتها البرجوازية في أواسط القرن السابع عشر. لذا تميز دورها كدولة عظمى ذات اقتصاد جبار، وسرعان ما تحولت إلى

(1) انظر: يوداغوف، ر. أ. من تاريخ كلمتي "رومانسي" و"رومانسية" - أخيراً أكاديمية العلوم السوفيتية. مجلة الأدب واللغة، 1968 - ج 27، إصدار 3.

إمبراطورية استعمارية عالمية. من هنا أيضاً اكتسبت الشخصية القومية الإنكليزية توجهها عملياً للغاية. وهذه الظروف هي ما حددت، في المحصلة، خصوصية النظرية الرومانسية في إنكلترا⁽¹⁾. وقد أسست هذه الخصوصية خدمة لا يستهان بها لتطور النظرية الرومانسية، إلا أنه لم يكن لهذه الخصوصية ذلك الطابع لنظري العميق والعريض الذي توفر لعلم لحمال في الرومانسية الألمانية، إذ إنها كانت خصوصية وثيقة الصلة بالقضايا الاجتماعية، بقضايا الممارسة الاجتماعية في البلاد. وبالطبع فنحن لسنا هنا بصدد النزعة الرئيسية والأساسية التي لا تنفي إطلاقاً الفروق بين التوجهات الفكرية الجمالية، سواء، مثلاً، بين "جماعة البحيرة" أو بين بايرون وشيللي. ولا جدال، في الوقت نفسه، بأن المثال الأيوي المحافظ الذي عبر شعراء البحيرة الإنكليز، وخاصة وردزورث، بوساطته عن رفضهم التطور البرجوازي الرأسمالي، كان ذا توجه اجتماعي ملموس تمام نحو طبقة الـ "Yeomen"، أي عمال الزراعة، الصغار الذين راحوا المرحلة النهائية من الانقلاب الصناعي تسحقهم بغیر رحمة. ومما لا يقبل الجدل أيضاً، أن علم الجمال عند بايرون كان ذا توجه سياسي تقدمي جلي. وينبغي إمعان التفكير، بهذا الخصوص، في طابع البحث الأدبي الجمالي لدائع القصيدة الذي صاغه بايرون شعراً، أي ملحمة "الشعراء المعنون الإنكليز bards والمعلقون السكتلنديون". فالنظر إلى ملحمة هذا الرومانسي الإنكليزي اللامع بوصفها بين الرومانسية الثورية أمر مسلم به تماماً في علم الأدب لسوفييتي. وثمة مسوعات تدعم هذا الرأي. غير أن حصر جوهر ملحمة بايرون هذه في إطار هذه الصيغة إنما يعني تبسيطاً لواقف المؤلف، وتبسيطاً أكبر لفهم العمميات التي تميزت من خلالها الرومانسية الإنكليزية في مطلع القرن الماضي. وإذا كان بايرون يعبر عن امتعاضه العميق من حالة الأدب الإنكليزي في عصره، فإنه في مجموعته

(1) جدير بالانتباه تماماً ما قاله بيلينسكي الشاب في 'أحلام أدبية' حول بعض السمات القومية لدى الألمان والفرنسيين والإنكليز خلال ذلك الزمن: "سيطر الألمان على مساحة لا حدود لها من النظر العقلي والتحليل، وتميز الإنكليز بالنشاط العلمي.. فالألماني يجمع الأمور كلها تحت نظرة عامة، ويستخلص كل شيء من مبدأ واحد، والإنكليزي يمزج البحر، يعيد الطرق، ينقذ القنارات، يناجز مع العالم كله، يقيم المستعمرات ويعتمد في ذلك كله على التجربة.. أم الفرنسيون فوجهتهم الحياة، الحياة العملية، الجلالة، الفطنة، المتحركة أبداً.. إن حياة الفرنسي حياة اجتماعية". (بيلينسكي ف. غ. الأعمال الكاملة، ج - 1، ص 28 - 29).

الشعرية الرومانسية جد "ساعات الصراع" (بكورة شاعر مبتدئ) ينطلق من مواقع تقليدية أكثر مما هي تجديدية جمالية، مهما بدا في هذا القول من مفارقة، ما دمنا نتحدث عن بايرون تحديدًا. فقد جهر مؤلف "الشعراء الإنكليز" bards "بميله المبدئي لأسس الكلاسيكية بعد أن عُرف كرومانسي ملحوظ على الأقل، إن لم نقل كرومانسي. ولذلك فليس من باب المصادفة أن ملحمة مبنية، حتى في شكلها، تبعاً للتقاليد الكلاسيكية تماماً. وتمثل مساجبة بايرون هنا ضد "جماعة البحيرة"، الذين كانوا في ذلك الوقت الطاهرة الأساسية والأهم في الأدب الإنكليزي، شهادة على أن بايرون، وحلاف لبوشكين، مثلاً، لم يدرك ما للكتابات التنظيرية التي قدمها شعراء "مدرسة البحيرة" من دور عميق التجديد والتقدمية. ولكننا حقاً لن نتسرع بلوم بايرون على ذلك. فالقصيدة هنا لا تكمن فقط في أن ما هو كبير يرى من بعيد والسبب الحصى هنا ليس على الإطلاق في أن بايرون كان قصير النظر وممتقداً للرئاسة الجمالية إذ يتكبد قولنا هذا، مثلاً، بواسطة موقف بايرون نفسه من بعض الأحكام الجاهدة التي يطنمها على المنحمة. إذ ينبغي أن نبحث عن مفتاح سر هذا التناقض في أن بايرون، الشاعر الرومانسي، الثوري المبتدئ، كان يرفض رفضاً مبدئياً النزعة المحافظة والأبوية في المثل الاجتماعية السياسية لدى شعراء البحيرة.

من هنا يجيء هذا الاتكاء الجمالي عند مؤلف "الشعراء الإنكليز...". وهذا الالتفات إلى لوراء باتجاه الكلاسيكية التي ربط بها قيماً سياسية اجتماعية تقدمية ومن هنا أيضاً يتسع تقديره الرفيع والممرط في غلوائه، لشاعر الكلاسيكية الإنكليزية ألكسندر بوب. فضلاً عن ذلك، فإنها لمارقة من نوع خاص في مسار الأدب الإنكليزي أوائل القرن التاسع عشر أن واحداً من رومانسيي الأدب الأوروبي، هو بايرون، كان يعد نفسه نصيراً مخلصاً للكلاسيكية.

3. فرنسا

سلوك تطور لنظرية الرومانسية في فرنسا طريقة الخاصة به. وهنا نجد أن لأهمية الأولى، سواء بالنسبة للأعمال التنظيرية أو للأثر الأدبية، تعود.

بالطبع إلى استيعاب نتائج الثورة الفرنسية وعواقبها، وخصوصاً بالنسبة لفجر الرومانسية ونظريتها. فما كان لدى فرنس على تخوم القرنين، الثامن عشر والتاسع عشر. وقت تشغله بتحركات عقلية وفلسفية جمالية، كما كان عليه الحال في الجهة الأخرى من الراين، وتعيد هنا ملاحظة بيلينسكي الدقيقة والقائلة: "إن حياة الفرنسي هي حياة اجتماعية".

لقد سبق أن أشرنا إلى أهمية الدور الذي لعبه الرومنسيون الفرنسيون الأول في بلورة نظرية الرومانسية. ولكن، يا للخصوصية التي كانت عليها هذه النظرية! فقد كانت بواكير إبداع كل من السيدة دي ستال وشانوبريان، اللذين يعتبران من أوائل أدباء الرومانسية الأوروبية برمتها، مشبعة بروح الثورة الفرنسية، كحدث سياسي. ويعتبر أحد الأعمال الملحوظة للسيدة دي ستال في ذلك الوقت بسبغ الدلالة بهذا المعنى، بدءاً من عنوانه: "في الأدب وعلاقته بالأوضاع الاجتماعية" (1800). أما كتابها الأهم، الذي لعب دوراً كبيراً في تطور الفكر الحمالي في فرنسا، وليس في حدود الرومانسية وحسب، بل والواقعية النقدية أيضاً، فهو "تأثير الأهواء على سعادة الأفراد والشعوب" (1796)، وقد كان هذا أيضاً ثمرة تأملات هذه الأديبة بخصوص القضايا الاجتماعية السياسية، بخصوص قصايا الثورة. ونجد أن شانوبريان قريب في فهمه جوهر الطبع الرومنسي (الشخصية الرومانسية) من نظرة السيدة دي ستال، وذلك في أهم أعماله "الحبره التاريخية والسياسية والأخلاقية حول الثورات القديمة والحديثة في علاقتها بالثورة الفرنسية" (1797)، حيث تتمثل المشكلة الرئيسية والأولى في كيفية التقبل المباشر لأقرب نتائج ثورة 1789. 1794 من قبل الإنسان الذي ساهم مساهمة فعالة في الأحداث السياسية والعسكرية ضد هذه الثورة.

تكمن خصوصية الطرق التي أتبع للرومانسية الفرنسية أن نتشكل وتتطور من خلالها في أن الرومنسيين لم يكونوا مدرسة أي جماعة أدبية مشتركة أو وحدة تضم أدباء من نمط فكري واحد يضعون نصب أعينهم إحراز أساس نظري واحد، على الرغم من أنه يصعب تقدير الدور الكبير الذي لعبه كل من شانوبريان والسيدة دي ستال وكوبسنان وسيباكور وبوديه، أعني مجموعة الرومنسيين الفرنسيين الأول، ليس بالنسبة للرومانسية وحسب، بل ولعدد من الجوانب الجوهرية في الواقعية النقدية الفرنسية أيضاً.

ويشير كثيرون من مؤرخي الأدب إلى أن الرومانسية الفرنسية (خلافًا للرومانسية الألمانية) لم تنتظم في مدرسة من هذا القبيل (لا في مرحلة لاحقة من تطورها، أي في سنوات عودة الملكية، وبالأحرى في بداية عشرينات القرن الماضي، إذ كان ذلك العقد من السنين إحدى أمتع الصرات وأكثرها غليانا في تاريخ الأدب الفرنسي، فالصدام الحاد بين القديم والجديد في الأدب والصراع بين مختلف التطلعات الفكرية الجمالية، ونشوء مدارس واتجاهات أدبية جديدة، إنما كان في الوقت نفسه ذا طابع سياسي واضح، ومثل حلقة جوهريّة في لوحة ديناميّة متعددة الألوان قوامها المجابهات السياسية التي تميز بها نظام عودة الملكية في فرنسا.

لقد كانت فرنسا الحكم المطلق قبل زمن غير بعيد تملّي على أوروبا كلها أعراف بلاطها ومجتمعها الراقى، بما في ذلك أدق التفاصيل ونمط الثياب، بل وحتى معايير الدوق الحمائي التي عبرت عنها مبادئ الكلاسيكية الفرنسية. ومع أن الكلاسيكية في القرن السابع عشر، وخاصة في القرن الثامن عشر، لم تكن على الإطلاق هي وحدها التي تمثل العملية الأدبية في البلاد، إلا أن دور فرنسا الرائد آنس في ميدان أوروبا الأدبي كان مرتبطًا بالكلاسيكية بالذات. ولنتذكر هنا أن فرنسا ذينك القرنين قد لعبت في الحياة السياسية أيضًا دورًا متعاظمًا باستمرار، في حين أصبحت باريس، منذ أواخر القرن الثامن عشر ولبضعة عقود من السنين، مركزًا ثقافيًا بل وسياسيًا على الخريطة الأوروبية. إن نفوذ الكلاسيكية الداخلي الذي ما من شك في أنه أخذ يتزعزع في أواخر القرن الثامن عشر، قد عاد من جديد، وإن بطرق مختلفة كل الاختلاف عن الطرق السابقة، وعزز موقعه إبان ثورة 1789. 1794، أي في تلك المرحلة من تطوره التي عرفت فيما بعد باسم "الكلاسيكية الثورية". لقد أصبحت الكلاسيكية في الفن والأدب اتجاهًا معترفًا به رسميًا، بل وحتى اتجاهًا يعبر عن وجهة نظر الدولة في سنوات الإمبراطورية الأولى وفي السنوات الخمس عشرة التي أعقبت سقوط تلك الإمبراطورية، أي خلال سنوات عودة سيطرة ال بوربون. إلا أن الكلاسيكية في المرحلة الأخيرة من تطورها، وبعد أن أدب رسالتها الوطنية السامية بوصفها كلاسيكية ثورية،

فقدت تماماً أساسها الحيوي، بوصفها اتجاهًا في الفن بكل معاييرها الجمالية، وانكفأت إلى التقليد بالمعنى الكامل لهذه الكلمة.

أصبح النضال بعد ذلك ضد الكلاسيكية المقلدة عاملاً أساسياً في تحديد الوضع الأدبي في فرنسا خلال عشرينات القرن التاسع عشر. وفي تلك الفترة بالدات، وفي فرنسا تحديداً، نجد أن المعارضة التي أخذت تتبلور في أواخر القرن الثامن عشر، وهي معارضة جمالية ولسانية بين كلمتين/مفهومين هما الكلاسيكية والرومانسية، أخذت تكتسب معراها الأكثر مضموسية وباريحية وتبلغ ذروة تطورها.

وقد تكافقت قوى الرومانسية وحلفاؤها في فرنسا في هذا المناخ الأدبي المحتدم، وهو مناخ اجتماعي سياسي على أية حال. إذ أن وزن الكلاسيكية ونصودها، حتى في مرحلة التقليد المتأخرة هذه، أمر تؤكد على الأقل واقعة بليغة الدلالة هي أن بلراك في عام 1819 (بلراك الذي سيصبح بعد ذلك بقليل الشخصية العملاقة في الواقعية النقدية في أوروبا الغربية) يبدأ طريقه الإبداعي بتراجيديا "كرومويل" الملتزمة تماماً بالأسس الكلاسيكية.

ومع أنه كان محكوماً على هذا الطمّل أن يولد متاً، فإن بلراك بقي أسير أوهامه بخصوص القيمة الجمالية للكلاسيكية طوال السنوات العشر اللاحقة كلها تقريباً ولم يلتفت إلا بحكم ظروف خارجة محض إلى كتابة الروايات التي كان، انسجاماً مع التقليد الكلاسيكي في نظريته للأجناس الأدبية، ما يزال يعتبرها جنساً "وضيعاً". فقد وقف بلراك، خلافاً لاستبدال وخلافاً لصديقه وتلميذه الضفي ميرييميه، موقفاً محايداً من قضية الصراع ضد الكلاسيكية المقلدة.

لكن مكانت الرومانسية الفرنسية في مطلع القرن التاسع عشر قد واجهت، خلال توزع القوى الأدبية وخصوصاً في شخص واحد من روادها الأساسيين وهو شاتوبريان، معارضة حادة، وكانت في البداية قوة دفاعية أكثر منها هجومية، فإن مكانتها ودورها في سنوات عودة النظام الملكي في العملية الأدبية في فرنسا قد تغير تغيراً جذرياً.

فبالرغم من جميع التناقضات الداخلية في المعسكر الرومانسي، ومع أن فيتكورهغو، الذي أصبح في عام 1827 زعيماً وقائداً معترفاً به للمدرسة

الرومانسية. ومدمراً نشيطاً للكلاسية، قد سلك طريقاً معقدة ومتناقضة ولكنها تمضي أبداً باتجاه الرومانسية، فمن هذه الأخيرة أصبحت منذ مطلع العشرينات الخصم الاخطر والأكثر فاعلية ضد الكلاسيكية المقلدة. وشرع الرومنسيون الفرنسيون يصيدون بنجاح محله دورية هي "رية الشعر الفرنسية" شط على صفحاتها منظر المدرسة الذين لعبوا دوراً هاماً في حشد قوى الرومانسية وتعزيزها. ومع ذلك ينبغي أن نشير إلى أن "رية الشعر الفرنسية" هيئات أن تكون قد أسدت في الرومانسية في تطورها العام خدمة أكبر من تلك التي قدمها لها في حينه كل من شاتوبريان ودي ستال إن المثال الفني لساطع الذي تجسد في العبقرية الإبداعية الجديدة (هوغو، فينيي، لامارتين)، التي سرعان ما تحولت إلى شخصيات معترف بها على المستوى الأوروبي، إنما أكسب الرومانسية الفرنسية هيبة مقبولة وقوة دينامية صاعدة. يضاف إلى ذلك أن هؤلاء الأدباء الرومنسيين هم بالصبغة من قيصر لهم في وقت واحد، ولكن بدرجات مختلفة، أن يعملوا. وفقاً للمرحلة الجديدة. على إغناء وتطوير نظرية الرومانسية نفسها أيضاً وبالطبع، ينبغي أن نؤكد هنا خصوصاً على أهمية "مقدمة" هوغو المسرحية "كرومزيل" (1827)

لقد سبق أن اشرفنا قبل قليل إلى أن ليفيكتور هوغو مكانة وأهمية رائدة في مسيرة الرومانسية الفرنسية. وخاصة في التطور الجديد من عملية تكوينها وتلاحمها. فالمثال الذي قدمه في شبابه كان برهاناً مقنعاً أيما إقناع بواحدة من أسرار السمات الأنماطية العامة الملزمة للرومانسية، أي بديالكتيك لعلاقة بين هذه الأخيرة و الكلاسيكية. وتعطينا "بيات الرومنسيين العربيين" مكانية عيانية كم نرى كيف ترعرع هوغو الشاب في أحضان الكلاسيكية، إذ ن ذلك باد في مقالته "روح كورني العظيم" (1820)، وخصوصاً في مقدمته لـ "قصائد جديدة" (1824)، التي ما يزال يدافع فيها عن مبادئ الملكية في السياسية، ويتكلم عن مناصرته للكلاسية في الأدب، ولكنه في جوهر الأمر يدور أيضاً عن الأدب الجديد، عن الأدب الرومنسي وهو إذ يتحدث فيها بإجلال كبير عن بوالو، فإنه في الوقت نفسه يؤيد، ولكن بكثير من التحفظات مسألة التحلي عن القواعد الصارمة التي تفرضها الشعرية Poetique الكلاسيكية، وخصوصاً في نظم الشعر. وحين انبعشت، فيما بعد،

لهجة هجومية حادة ومدمرة ضد الكلاسية في "المقدمة" لدراما "كرومويل"، ظهرت "روح كورني العظيم" برغم ذلك جلية في دراما هوغو "هرنان" (1829) التي أصبحت لبعض الوقت راية قتالية من نوع خاص بالنسبة للرومنسيين الفرنسيين.

وقد لعب ستندال دوراً جوهرياً و متميزاً في صراع الرومنسيين الفرنسيين ضد مقلدي الكلاسية في مسيرة تكون الرومنسية الفرنسية ووعيها. إذ أصبح ستندال، مؤلف "راسين وشكسبير"، حليف الرومنسيين الحميم في العشرينات، قبل أن يكون رومانياً. لقد كانت ملامح ستندال ترسم في تلك الفترة بوصفه واحداً من مؤسسي الواقعية النقدية، الفرنسية، أي أنه أصبح، بكثير من سمات طريقته الإبداعية وعلاقته العصوية مع علم الجمال الرومنسي، واحداً من أكثر الواقعيين النقيدين رومانسية ويعود الفضل الأكبر في هذا الشأن إلى خبرة ستندال التي اكتسبها من دراسته التراث النظري والفني التي خلعتة مدام دي ستال.

ومع أن ستندال وهوغو يفترقان في أمور كثيرة ويختلفان في نظراتهما الجمالية، وهما، ككاديبين، قبل كل شيء ينتميان إلى اتجاهين أدبيين مختلفين، فإن هذين الأدبيين سلكا في العشرينات من القرن التاسع عشر طريقاً مشتركة في الطموح إلى تأكيد مبادئ الفن الجديد، الفن الذي يعكس متطلبات الحياة الاجتماعية الجديدة. ومن هنا يجيء أحياناً ذلك الالتقاء الحر في تقريباً بين أفكار ستندال صاحب كتاب "راسين وشكسبير" وأفكار هوغو في مقدمته لـ "أشعر قصصية وقصائد" (1826)، حيث نجد أن هوغو، شأنه شأن ستندال، يستنكر جازماً أي تقليد في الفن، سواء في ذلك تقليد راسين أو شكسبير، وهذا يحد ذاته يعني أن ستندال وهوغو قد انطلقا من مواقع متشابهة في تفويضهما أسساً متهجية نظرية للكلاسية لقلدة.

4. الرومنسية الإيطالية

أما في إيطاليا، فيحكم الظروف الاجتماعية السياسية الشديدة الخصوصية في حياة البلاد المحرومة من وحدة الدولة ووحدة الأمة، إيطاليا التي عانت جميع دويلاتها من أقسى أنواع القمع الذي مارسه رجعية الإكليروس البابوي، بل والمحرومة من الاستقلال القومي، والتابعة عملياً

لدولة النمسا التي كانت إبّان ذلك الزمن مركز الرجعية السياسية الأوروبية، نحدد أن الرومانسية الإيطالية، أي رومانسية الطرف الجنوبي من أوروبا، تختلف جوهرياً عن أشكال الرومانسية الأخرى في أواسط أوروبا. إذ كانت الرومانسية الإيطالية، من حيث ظموحاتها الاجتماعية السياسية، الوليد المباشر لحركة التحرر القومي، حركة الكاربونارو Carbonaro التي ظهرت عام 1815، وهو العام الفاصل في تاريخ أوروبا كلها، عام واترلو.

لقد حدّد هذان العاملان الأساسيان أيضاً خصوصية نظرية الرومانسية الإيطالية التي يبدأ تاريخها مع ابتداء حركة الكاربونارو، أي أن جذورها تعود إلى الوقت الذي كانت فيه نظرية الرومانسية قد كوّنت أطرها الدقيقة ضمن حدود أشكالها في أواسط أوروبا.

ومن جهة أخرى، وجد الرومانسيون الإيطاليون أنفسهم أمام مهمة محددة تماماً في تعبيرها الفني الجمالي، أمام مهمة النضال في سبيل حرية إيطاليا. وقد أسمرت ملموسية هذه المهمة عن درجة انسجام كبيرة في الرومانسية الإيطالية العربية وعن تلك المجاهات الداخلية الشديدة الحدة أحياناً، والتي كانت تبرز خلال عملية تطور الحركات الرومانسية في الأدب الأوروبية الأخرى، كما أن تلك الملموسية قد أسفرت من جهة أخرى عن درجة معينة من الانفلاق والعزلة. ولم تستطع نظرية الرومانسية الإيطالية، بحكم هذه الظروف عينها، أن تبلغ في تعميماتها ذلك الاتساع وذلك العمق اللذين اتصفت بهما نظرية الرومانسية في كل من ألمانيا وإنكلترا وفرنسا. وأدى التشديد على المثال الوطني أيضاً إلى درجة أكبر، مما في الأدب الأوروبية الأخرى، من القرب بين الرومانسية الإيطالية والكلاسية، بل وأدى أحياناً إلى انصهار الأولى بالثانية، الأمر الذي انعكس في التطور الإبداعي وفي المنهج الإبداعي لدى بعض الرومانسيين الإيطاليين، مثلما انعكس في بياناتهم النظرية بالصدر نفسه وتعبير "رسالة شبه جاذبة من بليغ إلى ابنه" (1816) لمؤلفها د. بيرشي واحدة من أولى كتابات الرومانسيين الإيطاليين وأكثرها سطوعاً في هذا الميدان، فهي تنطلق من مادة الأدب الإيطالي معتمدة على بعض الأفكار المشتركة بالنسبة للرومانسية الأوروبية. ويكشف بيرشي في هذه "الرسالة" عن قربه البين من علم الجمال الرومانسي الألماني، ويطور نقيضة

antithesis مفهوم الكلاسي والرومنسي. إنه يصوع في هذه الرسالة فكرة شديدة القرب من الفهم الرومنسي، فكرة يدلي بها ستندال بعد عشر سنوات في مؤلفه "راسين وشكسبير" ذلك أن أدب الكلاسيكية هو، بقناعة بيرشي، أدب موتى. أما أدب الرومنسية فأدب أحياء. ويرى بيرشي أن الكلاسيكيين القدماء (هومير وس وڤيندار وسوفوكليس وڤوريبيدس) كانوا بالنسبة لعصرهم رومسيين أيضاً، لأنهم لم يتعنوا بفعال المصريين أو الكلدانيين، وإنما تغنوا بأفعال معاصريهم من اليونانيين.

وإذا ما تذكرنا أن بيرشي كان ينتمي إلى مجموعة الرومنسيين في ميلانو التي كانت تصمم أدباء هم في الوقت نفسه شخصيات سياسية نشطة في حركه الكاربونارو، وأن ستندال الذي عاش في ذلك الأثناء في ميلانو كان على صلة وثيقة بهم، أمكننا بدرجة علمية كافية أن نفترض بأن أفكار ستندال هذه ذات مصدر "إيطالي". ويبدو لنا هذا الافتراض أكثر احتمالاً إذا ما وضعنا في اعتارنا ما كان للثقافة الإيطالية برمتها، وللتاريخ السياسي المعاصر من أهمية عظيمة بالنسبة لوعي ستندال الاجتماعي والفني الجمالي.

* * *

فيما يتعلق بقصاص خصوصية الرومنسية الألمانية، التي سبق أن تعرضنا لها جزئياً، بما في ذلك التاريخ العام الذي يشمل أعمال الرومنسيين الأوروبيين الأساسية، فإنه لا بد من تدقيق مسألة الأهمية العالمية لعلم الجمال الرومنسي الألماني المبكر، ما دمت هذه المسألة (لقلة ما درست بالدرجة الأولى) تلاقى تأويلات مختلفة في دراسات علم الأدب. إن إيجاد الحل الصحيح لهذه المسألة أمر مرهون بتوضيح جوهر الرومنسية الألمانية بالذات، بل وتحديد زاوية النظر الصحيحة إلى كثير من جوانب الأدب الرومنسي الجوهرية (سواء في ذلك الرومنسية والواقعية النقدية)، وإلى آداب عدد آخر من دول أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.

* * *

نظريّة النفس للفلسفة

بقلم الدكتور محمد النويهي



شك أن مذهب التي للفن وحده قد خالته دونه ولكن لا يزال الكثيرون يعتقدون أن من الخطأ أن يحكم على الفن بقاقيس يمدولها خارجة عن طبيعته الفنية الخاصة إلا أننا نلاحظ أن اعظم المتول كانت دائماً تصير من النظرية الاخلاقية للفن ، وإن يكن من الأفضل أن نسميها نظرية تحكميم بالنفس المادية . معظم الشعراء والفلاسفة ولقد اتفقوا على ذلك بهذا . سقراط وبلطراط وهوراس وذاثي وسبسر وميتون وقد قد القرن الثامن عشر وكارل ليج وشكلي وماتير ارنولد . كلهم آمنوا بأن النفس يجوز أن يحكم عليه كما يحكم على كافة مجالات النشاط الانساني ، وإن القيم التي تطلب في هذه المجالات تطلب فيه ايضاً .

لكن لا يمكن أن يكون ذلك عظيم إلا إذا احتم بريادة تصيب الناس من السعادة ، أو تحرير للشعور ، أو توسيع لقوتنا على التعاطف بحيثنا مع زمريه أو عرض الحقائق القهرية وبعيدة على انفسنا ونحن علاقتنا بالحياة طريقة نرد من شعورنا بالأم في قائنا كالحسين في هذه الدنيا ، وكان فيه بالاضافة إلى هذا كله تسيب من روح الانسانية بحيث يجد محبة (الطبيعي) الطبيعي في السبل العظيم للحياة الإنسانية .

شهد هذا لنا في عصرنا الحديث الرأي القائل بأن قيمة الفن قيمة فريدة لا مثيل لها ، معزولة عن القيم الأخرى وهو رأي يشهد إلى حد كبير على التمييز بسبب الشكل والمضمون ، أو بين الموضوع وطريقة التناول ، ويستند في أساسه إلى الاعتقاد بوجود مثل للموضوع في ذاته وتقوم بكيانها وتطور على المراسي وأنها قيمة خالصة عالية

ماذا كانت الأسباب التي دفعت هذا الرأي في عصرنا الحديث كانت إسميية متعمدة منها تأثير هوسرل ويتر وقلاصتهما ، ومنها ود الفهم العام شهد وسكن في شعرا به في تحكميم النظرية الاخلاقية ، ومنها ما كان يعلم الجمال الذي وضعه الباحثون الأوروبيون والألمان من تأثير ملحيه على الكتاب الانجليز حين درسوه ، فشهد بداية ببعثت العلمي في نظريات الجمال أصراً لثقلون على وجود التجربة الجمالية وجوداً خاصاً مستقلاً كغلا تيكى درامته متمزلاً عن التعاريف الأخرى ، وكان من الأسباب ايضاً التفرقة

التي في عهد الروماند النظرية الفنية في الفهم .

العلمية التي تريد دراسة كل ظاهرة على حدة . فحين سمع النقاد الإبتدائيون أن هناك شيئاً يتعلق بالفن هو التجربة الجمالية تمكن دراسته معزلاً بطرق التأمل النفساني ، تفروا من هذا إلى القول بأن قيمتها ايضاً يمكن عزوها ووصفها دون الاشارة إلى التعاريف الأخرى ، ويعل الأصر أن بعضهم قرر أن الشهوة التي تنبع من الانتاجات الفنية تختلف وتنفصل تماماً عن جميع النشاطات الأخرى

لقد اصحاب هذا الرأي هو ١٩١٠ مي - برادلي ، الذي يقول في كتابه محاضرات لاكسفورد عن الشعر : ماذا يعني تعبير الشاعر للشعر ذاته ، وماذا يشرح من طبيعة التجربة الشعرية ؟ هو يعني أولاً - أن هذه التجربة غاية في حد ذاتها - تستحق أن يحصل عليها من أجلها هي ، لها قيمتها الذاتية ، وهي ، ثانياً - أن قيمتها (الشعرية) هي وحدها كل قيمتها الذاتية - قد يكون شعر قيمة أخرى كأداة للتقافة أو الدين ، لأنه يعلم ويهتد ، ويرقى القوافي ، أو يكفم القضايا النبيلة ، أو لأنه يجيب للشاعر الشهرة أو المال أو راحة القصور ، هذا يجعل منصوص بالشعر لهذه المزايا ايضاً ، ولكن ميزته الذاتية لا تعتمد ميزته الشعرية كتجربة مستقلة للخيال - هذه القيمة الشعرية ينبغي أن نسلم عليها حكماً ذاتياً محضاً أما النظر إلى الأغراض الخارجية سواء من جانب الشاعر وهو - منظم شعره - أو القارئ - وهو يقره ذاته - يسيل عن المحد من الفجة الشعرية لا يلزم من طبيعة الشعر جزءاً من العالم الحقيقي ولا أن يكون نسخة منه بل يلمس استعدادهم (الكنس) إلى أن يكون عبقاً قائماً بذاته ، مستقلاً ، كاملاً ساكناً لنفسه بنفسه

يعود إلى هناك مسائل أربع تستحق للمناقشة هنا .

(١) الاعتياد الذي يذكرها الدكتور برادلي كأشعة للقيم الخارجية ، وهي التقافة والدين والتعليم وترقيق المواطن وخدمة القضايا العادلة وشهرة الشاعر وغناه وراحة غيره . كل هذه الاعتقاد واضح أنها على مستويات مختلفة ، ولكنها يشهدا جميعها بحكم أنها لا يمكن أن تقدر بالقيمة الشعرية لتجربة جمالية ، فكون التجربة الشعرية ذات قيمة شعرية لا يعتمد على أي من هذه القيم في نظره ، ولكن لا شك أن هسله الاعتقاد الذي ذكرها تخطف في علاقته بالتجربة الشعرية - فالتقافة والدين والتعليم في وجود مينة وترقيق المواطن وحدهم القضايا العادلة قد تكون متصلة اتصالاً مباشراً بالقيمة (الشعرية) الخاصة بالتجربة ، وإلا مصاد الوصف (شعري) مجرد صوت فارغ لا معنى له - أما شهرة الشاعر وحائزته وراحة غيره فواضح أنها لا صلة لها

(٢) ما قوله الدكتور برادلي عن التجربة الذاتية ، أنها يحكم عليها حكماً ذاتياً محضاً - قد يقود إلى الالتباس وسوء الفهم ، ففي معظم الأحوال لا يحكم عليها حكماً ذاتياً

وحكماً على القيمة ليس جزءاً منها ، فنحن نحتاج غالباً أن نخرج عنها لكي نستطيع أن نحكم عليها بالذاكرة أو بالنتائج الأخرى الفكرية عليها والتي قد تدل على قيمتها . فإذا كان لوله أن نحكم عليها حكماً من الماحول يعني أن نصغر حكماً وحده الآثار المترتبة لا تزال غلبة قوية فاعتدنا قد نوافقه . ولكن في استلزام هذا الحكم لا يمكننا أن نقاوض عن محالها في ، ببيان العظيم للحياة الإنسانية - على القيمة التي لها تعتمد على هذا الماحول ، ولا يمكن أن نحكم على تلك القيمة إلا إذا وجدنا مطلقاً وواقعياً قيمها ، والمطابقة للكثرة التي لا عدد لها ، لأن تقدير قيمتها ليس شيئاً سوى مراعاة جميع الاختبارات وكيف ترتبط بجميع الأشياء بعضها ببعض .

(٣) هو يقول إن مراعاة الإغراض الخارجية مدونة من جانب الشاعر وهو ينظم ومن جانب اللغوي وهو يجرى به . يحل من القيمة الشعرية ، ولكن الأمر يتوقف على هذه الإغراض الخارجية ، ما هي ؟ وعلى الشعر ، ما نوعه ؟ فلا شك أن هناك أنواعاً من الشعر نسط قيمتها إذا أخذنا الإغراض الخارجية ولكن من الواضح أن هناك أنواعاً أخرى من الشعر سعت قيمتها كقصر إلهاماً مؤكناً مباشرة على الإغراض الخارجية التي ترتبط بها . فمثل في مرثية داود ، وقصائد أشعيا ، وأرجيل المهد الجديد ، وشعر دانتس ، والقسم (الحاج) بتيان ، وشعر رابله ، وفي أدب المستشرقين القيمة السالبة الحقة مثل سويكس وتوليف وبيرونج . في جميع هذه الحالات كانت مراعاة الإغراض الخارجية ضرورة لازمة في أصل النظم ، لا يمكن أن يبدلوا لئلا يفقد في ذلك ، ولكن مثل يستطیع القارئ أن يقرأ دون أنه يراعي هو نفس حسنة الإغراض ؟ لا نضل هذا ، يمكننا .

هناك حالات أخرى مضادة لم يراع فيها الشاعر إغراض خارجية ولا يجوز للقارئ أن يرضى إغراضاً خارجية ، فمثل تعلم فيها بصحة كلام برادلي . ولكن خطاه أنه كمطلقاً فقد لم ينتبه أن الشعر من أنواع مختلفة وكل نوع يحكم عليه بمبادئ مختلفة .

(٤) قوله أن طبيعة الشعر ليست أن يكون جزءاً من العالم الحقيقي أو نسخة عنه ، بل هي أن تكون عاد قائماً بملامحه مستقلاً كاملاً يحكم نفسه بنفسه ، ولكن تشكل هذه الملامح امتلاكاً كاملاً محب عبيك أن تدسه وأن تخضع لقوانينه وأن تقاوض مؤلفاً عن المقائيد والأهداف والظروف المبدأ التي تكون لك في العالم الآخر الحقيقي .

هذه المسئلة نصر على التوصل بين الشعر والحياة . فضلاً تماماً لا يسمح إلا بملاحة ذهنية كما يسميها برادلي . ولكن هذه الملاحة البسيطة هي تلك الإهمية القصوى ، فإن جميع ما في التجربة الشعرية من قيمة شعرية قد دخل من خلالها . ليس لعدم الشعر أي وجود حقيقي مختلف في مسائل العالم ، وليس له أي قوانين خاصة ولا أي خصائص من طبيعة مخالفة لطبيعة العالم . فهذا العالم يتكون من تجارب من نفس

الأنواع بعينها التي تأتي إليها من طرف آخر ، صحيح أن كل قصيدة هي قطعة معنودة من التجربة ، قطعة قد تم إذا دحضها عناصر غريبة ، فهي منظمة تنظيمياً أعلى وأول من التجارب المادية في الشوارع والمقفل ، هي هذه فائدة للكسر ، ثم إنها قابلة للانتقال ، ويمكن أن تجربها عقول كثيرة مختلفة يدرس اختلاف جسم في هذه التجربة . وهذه الظاهلية من شروط تنظيمها ، وهذا هو اختلافها الأساسي عن سائر التجارب التي تشبهها أقرب تشبهاً في القيمة ، وهو أنها يمكن نقلها إلى آخرين ، ولهذا السبب يجب علينا حين نسيرها أو نحاول تجربتها أن نحرص من الضمان العنصر الغريبة عنها ، ولعلنا نحدث شيف من القول ونقيم حلاً بين القصيدة وبين ما هو غريب عليها في تجربتنا ، كل هذا صحيح ، ولكن هذا ليس فصلاً بين أشياء مختلفة بل هو فصل بين أنظمة مختلفة لنفس التفاضل ، وليس بينها من حرة مسبوقة . ونصل التجربة الشعرية ليس إلا تجربتها من المؤثرات والعناصر الغريبة ، أما المرافقة التي نزع أن التجربة تنبع من طبيعتها حيث تنظم قصداً فهي ناشئة من الحديث بنوع عن القيم والشاعري بل من التفكير الملتزم في التصارب الفنية التي تتكون منها القصائد .

إن مرل التجربة الشعرية من موضعها في الحياة وهي تمسها الخارجية يؤدي إلى احتلال وضيق ونقص في الأدب بعضهم المعنوية إلى هذه الحقيقة . لأنه يؤدي إلى محاولة تطهير المقارئ إلى صفة من «تقوى أو الانسجام المنطبعة لا وجوده في الحقيقة» لا يمكن أن يقسم القارئ إلى كل هذا العدد من الرجال ، الرجل الجسدي ، والإخلاقي ، والسلي ، والسياسي ، والثنائي الخ . هذا غير ممكن . ففي أي تجربة صادقة لا يد أن تشمل جميع هذه العناصر . ولو أمكن هذا التقسيم لكافة النتيجة للفنية يصل تمام الحكم النقدي وعدسه . لا يمكننا أن نقرأ شعري قراءة مسجعة ونحن نعتقد أن جميع قولانه هيء ونحوه . ولا يمكن أن نقبل اقتيالا حاداً مصداقاً أو شعرياً صرفاً على قصيدة دمنة حارة بحيث لا تشمل في حسابنا أصناف القصائد أو الإغراض الخارجية . فإلى حاولنا فعل هذا في نظرياً مجرد جين فكري يصدر من رجل ليست لديه نظرة الكافية فيقوم بدعاء الأدب العظيم .

كل الأنواع المنظمة للشعر نحتاج في قراءتها الصحيحة إلى إدخال جميع القيم العامة التي ليست مجرد حوى شخصي من القارئ نفسه . يجب أن يقبل عليها القارئ بكل فكره وحسه ووعيه الفني والفناني والثقافي والديني ، ولا يميل شيئاً يحول بينه وبينها ، ولا يصعد إطلاق جزء من نفسه وتكونه عند قراءتها . لهذا حاول أن يتجامل جميع الاعتبارات ما عدا تلك العناصر الجمالية المزعومة فإنه ينتهي إلى برج عاجي يملأ فيه من حبيبة الحياة .

محمد التويهي

التجربة

نظرية المعرفة ومراتب العقل عند ابن خلدون

بقلم الأستاذ : سعيد الغانمي - ليبيا

لم تحظ نظرية المعرفة لدى ابن خلدون بالدراسة التي تستحقها، بل هي، على العكس من ذلك، جعلت عدداً من الباحثين يصرف النظر عنها بصفاتها بؤرة للتناقضات التي تجمع بين المعقول واللامعقول في تفكيره. ويبدو لنا أن السبب في التناقضات الظاهرة في عرض نظريته في المعرفة، يعود إلى ابن خلدون نفسه. لقد كتب في مفتتح «المقدمة» فصلاً عن الممارسات الخارقة، مثل النبوة والكهانة والفراسة والتأثير عن بعد، مقتنعاً بأن كثيراً من هذه الظواهر الخارقة واقعي يجب التسليم بحصوله. بينما ذهب في مباحث العلوم إلى نفي التعليل الفلسفي لها. وهذا ما جعل الباحثين يتصورون أنه إذ يطردها من الباب، يقبلها من الشباك. **وحين درس أساس المعارف،** ميّز بين ثلاثة أنواع من العقل، شرح اثنين منها: لأنهما متماشيان مع نظريته في العمران. وأجل الثالث. ونحن إذ نقرأ الآن، مشروع ابن خلدون في نظرية المعرفة، لا بد من أن نضع في اهتماماتنا مقدار المكر الذي مارسه في كتابته، بتشتيته أفكاره أحياناً، وإخفائه لها، أو التمويه عليها أحياناً أخرى.

السببية والزمان

المتأخر متقدماً فالسببية هي فهم موقع الزمان في ترتيب الحوادث، وإدراك تعلق اللاحق بالسابق منها وواضح أن هذا الإدراك لا يتعدى حدود العالم المحسوس «اعلم، أرشدنا الله وإياك، أنا نشاهد هذا العالم بما فيه من المخلوقات كلها على هيئة من الترتيب والأحكام، وربط الأسباب بالمسببات، واتصال الأكوان بالأكوان، واستحالة بعض الموجودات إلى بعض، لا تنقصي عجائبه هي

يصنف ابن خلدون الأفعال إلى نوعين منتظمة، وهي الأفعال البشرية، وغير منتظمة، وهي الأفعال الحيوانية ويعزو الانتظام في الأفعال البشرية إلى الفكر الإنساني القادر على إدراك الترتيب الزمني بين الحوادث. فإذا أراد الإنسان إيجاد شيء من الأشياء فلا بد أن يتمثل في ذهنه سلسلة أسبابه وشروطه، بحيث لا يمكن إيقاع المتقدم متأخراً، أو

مقتدر على الإحاطة بالكائنات وأسبابها. والوقوف على تفصيل الوجود، وسعة رأيه» (٣) بعبارة موجزة، توجد السببية الداخلة في إطار الإدراك البشري حيث يوحد الترتيب الزمني، ويمكن إدراج الأحداث في تسلسل خطي متوالٍ، من متقدم إلى متأخر، ومن سابق إلى لاحق، أما إذا ادعى العقل الخروج عن الزمان، وأطلق توالي الأحداث ومتابعتها، فقد أبطل السببية، وادعى ما لا برهان عليه.

مراتب العقل الثلاث

هي رأي ابن خلدون أننا نشهد في أنفسنا بالوجدان الصحيح وجود ثلاثة عوالم: أولاً العالم الحسي الذي يشترك به الإنسان مع الحيوان في إدراكه، وثانياً العالم النفسي، الذي يعلم الإنسان وجوده علماً ضرورياً، مع أن وجوده يتعالى على الحس، وثالثاً العالم الروحي، وهو عالم الأرواح والملائكة، الذي نشعر بوجوده لوجود آثاره فينا، مع اختلاف طبيعته عن طبيعة وجود الحسي. تقابل هذه العوالم الثلاثة، ثلاثة أنواع من العقول، بحيث يناسب كل عقل منها العالم الذي يريد إدراكه وهذه العقول هي

أولاً - العقل التمييزي

وهو العقل الذي يدرك به الإنسان العالم الحسي، أو هو بتعبير ابن خلدون «تعقل

ذلك ولا تنتهي غايته» (١). أما في العالم الروحاني، فيبطل مفعول السببية، لأنه عالم مجرد عن المادة، ومنزه عن الزمان لا يمكن تعليل الاتصال بالعام الروحاني، كما يحدث في حالة الأنبياء والأولياء، لأنه اتصال غير زمني، بل يقع «كأنه في لحظة واحدة، بل أقرب من لمح البصر، لأنه ليس في زمان» هكذا يعني حصول الأشياء في لحظة شمول الزمن القيومية Panchromic، لدى ابن خلدون، الخروج من عالم السببية فغياب الترتيب الزمني غياب للسببية وبهذا المعنى يحب أن نفهم نفي ابن خلدون لفكرة «العلم المحيط». يتحدث ابن خلدون في فصل «علم المحيط»، عن تشعب الأسباب ولا تناهيها: «وتلك الأسباب في ارتقائها تتفكح وتتضاعف طولاً وعرضاً، ويحار العقل في إدراكها، فلا يحصرها إلا العلم المحيط» (٢). أما العقل الإنساني، بنهايته ومحدوديته، فعاجز عن إدراك لا تناهيها، ولا يحيط علماً في الغالب إلا بالأسباب الطبيعية الأرضية الداخلة في «نظام وترتيب» أي في إطار الزمان. فالفكر البشري محصور بإدراك الكائنات في العالم، بقدر ما تكون حاصلة في إطار الترتيب الزمني. وإذا ادعى الفكر الإحاطة بلا تناهي الأسباب، فقد ادعى الإحاطة بلا تناهي الزمان. وهذا شيء لا يمكن البرهنة عليه: «ولا تثق بما يزعم لك الفكر من أنه

زمتا تدريجيا، ربما لا يحسن به الافراد

ثانياً : العقل النظري

اكتفى ابن خلدون في تعريفه العقل النظري، عند تعرضه للعقلين السابقين بالقول إنه «الفكر الذي يفيد العلم أو الظن بمطلوب وراء الحس، لا يتعلق به عمل» وحين شعر بالحاجة إلى مزيد من التوضيح، لطبيعة هذا العقل، فقد فصل تأجيل الأمر، وأوكله إلى المختصين: «وبعد هذين مرتبة العقل النظري الذي تكفل بتفسيره اهل العلوم»

إن ابن خلدون يتعمد تجاهل الكشف عن ماهية العقل النظري، ويحيل القارئ إلى مراجعة رأي أهل العلوم لماذا يفعل ابن خلدون ذلك؟ ومن هم أهل العلوم هنا؟ ذلك ما سنراه فيما بعد. ويمكننا الآن أن نرسم المماثلة بين العوالم الثلاثة ومراتب العقل الثلاث لدى ابن خلدون بالشكل الآتي

نوع العقل	مجال فاعليته
العقل التمييزي	العالم الحسي
العقل التجريبي	العالم النفسي والبرمزي
العقل النظري	العالم الروحي والملائكي

الأمر المرتبة في الخارج ترتيباً طبيعياً، أو وضعياً، ليقصد إيقاعها بقدرته». وقد مر بنا أن الترتيب بمصطلح ابن خلدون يعني التعليل بالمتقدم والمتأخر، أي التعليل الزمني بـ «قبل» و«بعد»، ومجال فاعلية هذا العقل هو العالم المحسوس الخارجي الموجود وجوداً موضوعياً، وبه يتدبر الإنسان أمور منافع ومعايشه ويدفع مضاره ويعبارة أخرى العقل التمييزي، هو العقل الذي يعيش به الإنسان العادي حياته اليومية، ويعمل، وربما يتملق ويتكاثر ويحيي متطلبات وجوده الأرضي

ثانياً : العقل التجريبي

وهو «الفكر الذي يفيد الآراء والآداب في معاملة أبناء جنسه وسياستهم وأكثره تصديقات تحصل بالتجربة شيئاً فشيئاً إلى أن تتم الفائدة منها» (٤) وإذا كان العقل التمييزي مما يشترك به الناس جميعاً، الخاصة والعامة، فإن العقل التجريبي هو الفاعلية التي يختص بها أهل الرأي والأدب، وصناع المعتقدات الدينية والسياسية والثقافية. وإذا كان مجال فاعلية الأول هو العالم الموضوعي الحسي، فإن مجال فاعلية الثاني هو القصايا النفسية الدائية، أي عالم الرموز الروحي الفردية والاجتماعية التي لا تكتمل إلا بالتجربة الطويلة، التي تستغرق

ابن خلدون وابن رشد

على الرغم من كثرة إشارات ابن خلدون إلى ابن رشد في «المقدمة»، إلا أنه لم يشتر إليه في «التعريف» إلا مرة واحدة، اسقط فيها اسمه متعمداً ففي حديثه عن أبي عبد الله محمد بن عبد السلام المغربي وعلاقته بالشريف الحسني العلوي يرد النصر الآتي «زعموا أنه كان يخلو به في بيته، فيقرأ عليه فصل التصوف من كتاب الإشارات لابن سينا، لما كان هو أحكم ذلك الكتاب على شيخنا الأيلي، وقرأ عليه كثيراً من كتاب الشفاء لابن سينا، ومن تلاخيص كتب أرسطو (...)» (٥) هنا يوجد فراغ في الأصل، ألم يكن ابن خلدون يعلم أن ملخص كتب أرسطو هو ابن رشد؟ ألم يكتب هو نفسه في «المقدمة» النصر الآتي «وأما ابن رشد فلخص كتب أرسطو وشرحها متبعاً غير مخالف»؟ من الواضح أن ابن خلدون يتعمد تجنب ذكر أية علاقة شخصية يمكن أن تربطه أو أحد أساتذته بواحد من الفلاسفة، تماماً كما تجنب ذكر الرازي والطوسي، مع أنه ألف كتاباً في شبابه من وحيهما، وأشار إليهما في المقدمة بعد ذكر ابن رشد مباشرة، دون أدنى تلميح إلى كتابه السابق

هل يعني هذا أنه ألف كتاباً من وحي ابن
رشد أيضاً، أصرُّ على طريقته أن يخفي الإشارة
إليه؟ لا تحتاج هذه المسألة إلى مزيد من

التدقيق لأن صديقه ابن الحطيب يذكر بصريح العبارة أنه «لخص كثيرا من كتب ابن رشد» (٦).

لقد جعلت هذه العلاقة المعجية بين الفيلسوفين عددا من الباحثين المعاصرين يذهبون فيها لمذهب متناقضة. يقول ناصيف نصار « لا نجد تحت قلم ابن خلدون أي مؤثر أكيد يسمح لنا بالافتراض أنه عرف فكر ابن رشد التوفيقي المعروف في كتاب «فصل المقال» وكتاب «مناهج الأدلة» أما فكر ابن رشد السياسي، فيبدو أن ابن خلدون لم يعرف منه شيئا». ويستخلص من ذلك أنه «لا يبدو من الجازم عند ابن خلدون مكفلا مباشرا للفلسفة اليونانية العربية، وهذا لا يلغي كون فكره واقعا تحت تأثير هذه الفلسفة، وإنما يعني أن فكره لا يركز على معطياتها الأساسية نفسها، ولا يتجه الاتجاه نفسه الذي سارت فيه. إن ثقافة ابن خلدون الفلسفية لم تطرح أمامه وجها لوجه القضية الشائكة المتعلقة بالتعايش بين الفلسفة والشريعة، وإنما طرحت أمامه قضية قيمة الفلسفة من حيث هي نتيجة للنظر العقلي» (٧). في حين يستخلص د. عبد الرحمن بدوي من إشارة ابن الخطيب تناقض ابن خلدون في فترتي الشباب وكتابة «المقدمة»، ويتساءل: «ترى أي عامل كان له أثره في هذا التناقض الصارخ في موقف ابن خلدون؟ يلوح أن محن تطوره قد

سار من النزعة العقلية في عهد الشباب وأوائل الكهولة إلى النزعة اللاعقلية في حدود الخمسين» (٨)

يبدو لنا أن ابن خلدون قد تشبع بمؤلفات الفلاسفة في شبابه، ولا سيما الفارابي وابن سينا وابن رشد، في قضايا الميتافيزيقا ونظرية النفس والعقول، وغير ذلك، ولكنه عاد بعد مرحلة «المقدمة» إلى نقدها نقداً لاذعاً، دون أن يتخلص من تأثيرها فيه تماماً

أهل العلوم

ولكن من هم «أهل العلوم» الذين أحال إليهم ابن خلدون شرح فكرة العقل النظري؟ يذكر ابن خلدون في فصل «العلوم العقلية وأصنافها» من «المقدمة» أنها تسمى علوم الفلسفة والحكمة ويعد استعراض تاريخ هذه العلوم عند الكلدانيين والفرس يقدم سلسلة نسب هذه العلوم عند اليونان: «واتصل فيها سند تعليمهم، على ما يزعمون، من لدن لقمان الحكيم في تلميذه بقراط [اقرأ سقراط] الدن، ثم إلى تلميذه أهلاطون، ثم إلى تلميذه أرسطو، ثم إلى تلميذه الاسكندر الافروديسي وثامسطيوس وغيرهم». وحين استقلت الفلسفة إلى العرب المسلمين برز عدد من الفلاسفة «من أكابرهم في الملة أبو نصر الفارابي، وأبو علي ابن سينا بالمشرق، والقاضي أبو الوليد ابن رشد، والوزير ابن

الصانع بالأندلس، إلى آخرين بلغوا الغاية في هذه العلوم» (٩)

إذا أسقطنا الثلاثة الأول وابن الصانع معهم لأن إصافتهم فخرية، فإن سلسلة نسب هذه العلوم العقلية ستكون أرسطو — الاسكندر الافروديسي — ثامسطيوس — الفارابي — ابن سينا — ابن رشد

لكن كيف يرفع ابن خلدون الاسكندر الافروديسي وثامسطيوس إلى منزلة أرسطو؟ ولماذا يتجاوز عدداً آخر من فلاسفة اليونان ممن ترجمت أعمالهم إلى العربية؟ لا بد أن هناك «موضوعة» واحدة تجمع بين هؤلاء الفلاسفة، مع نظرائهم من الفلاسفة العرب، وتسوغ هذه السلسلة النسبية. في تقديري أن هذه الموضوعة هي قضية «مراتب العقل»

لقد كتب الاسكندر الافروديسي - من بين كتب ورسائل كثيرة يشرح بها أفكار أرسطو - رسالة سماها «في العقل على رأي أرسطو طاليس» ترجمها إلى العربية إسحاق بن حنين (١٠)، وفيها ذهب إلى أن العقل لدى أرسطو على ثلاثة أنواع العقل الهيولاني، والعقل بالملكة، والعقل الفعال. وقد عدّ العقل الهيولاني باقياً ببقاء البدن، قاسداً بفساده، ثم جاء ثامسطيوس، فعده جوهراً غير قابل للفساد وفي «شرح كتاب النفس» حاول ابن رشد التوفيق بين الرأيين وذهب إلى أن العقل بالملكة (أو العقل المستفاد) يعمل وسيطاً بين

العقل الهولاني الذي هو بالفعل دائما وبين العقل الفعّال الذي هو بالقوة دائما ومن هنا فإنّ العقل بالملكة يكون أحيانا بالقوة، وأحيانا بالفعل، ولهذا يُسمّى مستفادا، فهو يستطيع أن يتصل بالعقل الفعّال ويستفيد منه الكمال. «ذلك أن الكمال الطبيعي ينجم عن حصول الملكات النظرية القصوى في انفس أمّا هذا الكمال الإلهي فينجم عن إضافة ما سُمي العقل من جرّاتها مستفادا، فكانّ الاتصال الذي يبلغه الإنسان، عند بلوغه هذه المرتبة، «موهبة إلهية» مع ذلك، يأخذ ابن رشد على الصوفية مذهبهم في الاتحاد فهم لم يدركوا هذه المرتبة، بل أدركوا من ذلك أشياء شبيهة بها، وذلك لتفريطهم بالمعارف النظرية في طلبها» (١١)

يستغ ابن خلدون في فصول «المقدمة» الأولى على عوالمه لثلاثة، عالم الحسي الجثمانى، وعالم النفس الرمزى، وعالم الملائكة الروحاني، العلاقة الفلسفية التي يضيفها ابن رشد على العقول الثلاثة «ثمّ إننا نجد في العوالم على اختلافها أثارا متنوعة ففي عالم الحس آثار من حركات الأفلاك والعناصر. وفي عالم التكوين آثار من حركة النمو والإدراك تشهد كلها بأنّ لها مؤثرا مباينًا لأجسام، فهو روحاني، ويتصل بالمتكوّنات، لوجود اتصال هذا العالم في وجودها، وذلك هو النفس المدركة والمحركة

ولا بد فوقها من وجود آخر يعطيها قوى الإدراك والحركة، ويتصل بها أيضا ويكون ذاته إدراكا صرفا وتعقلا محضًا، وهو عالم الملائكة» (١٢)

من الواضح أن ابن خلدون يسترد أفكار ابن رشد ويموه عليها بمصطلحاته الخاصة. فكما عدّ ابن رشد العقل الهولاني بالفعل دائما، كذلك يرى ابن خلدون العالم الحسي والملكة الذهنية اللازمة لإدراكه، ومثلما عدّ ابن رشد العقل الفعّال مجردًا دائمًا يستوي فيه العقل والعاقل والمعقول، كذلك يرى ابن خلدون العالم الروحاني إدراك صرفًا وتعقلا محضًا يتحد فيه العقل وعاقل والمعقول. أمّا عالم النفس، فهو شأنه شأن العقل المستفاد لدى ابن رشد، الوسط بين العالمين، فيكون مرة بالفعل ومرة بالقوة، فالنفس الإنسانية «ذات روحانية موحودة بالقوة من بين سائر الروحانيات، وإنما تخرج من القوة إلى الفعل بالبدن وأحواله، وهذا أمر مدرك لكل أحد» (١٣)

وليس معنى هذا أن البدن هو الذي يخرجها من القوة إلى الفعل، ولكنه المحلّ اللازم لإخراجها هذا التماثل في البنية، لا الوظيفة، يدفع ابن خلدون إلى مهاجمة من يختلف معهم، ولكنه بدلاً من أن يهاجم الصوفية - كما فعل ابن رشد - وينفي فكرة اتصالهم بالعقل الفعّال أو العالم الروحاني،

معاشه واستقامة منزلته». ويصرّ ابن خلدون دائماً على تكرار أن الله خلق العقل للإنسان لكي يدرك به العلوم والصنائع فقط، لا لكي يتصل من خلاله بالعوالم العلوية. وبالتالي فإنّ العقل الإنساني محدودٌ بحدود عام المعاش الطبيعي فكما خلق الله لكل حيوان من الحيوانات جهازاً دفاعياً يساعده على البقاء، فاعطى السموم للأفاعي، والمخالب للضواري، والأجنحة للطيور، أعطى الإنسان العقل وهو جهازٌ محدودٌ بحدود العالم الحسي. ومن هنا يظهر خطأ من يستعمله للبحث في العقائد الغيبية أو الميتافيزيقية، لأنّ هذه العقائد «لا رجوع فيها إلى لعقل ولا تعويل عليه، لأن العقل معزولٌ عن الشرع وأنظاره».

العقل التجريبي

يعيش الإنسان في وسطه الثقافي والاجتماعي محتاجاً إلى غيره، إذ لا تمكن حياة المنفرد من البشر، ولا يتم وجوده إلا مع أبناء جنسه وينتاب هذا الوجود نارعا نازعٌ اجتماعي يدفعه إلى التعاون مع بقية الأفراد، ونزعٌ فردي يدفعه إلى التنافس معهم وفي كلتا الحالتين لا بدّ من انتظام الأفعال وترتيبها على «وحوه سياسية وقوانين حكمية». وهذه القوانين تدرك كلها بالتجربة التي تتراكم في ذات الفرد حتى تتحول إلى

فإنه يهاجم العرافين «وأما العرافون فهم المتعلقون بهذا الإدراك، وليس لهم ذلك الاتصال، فيسلطون الفكر على الأمر الذي يتوجهون إليه، يأخذون فيه بالظن والخمين، بناء على ما يتوهمونه من مبادئ ذلك الاتصال والإدراك، ويدعون معرفة العيب، وليسوا منها على الحقيقة» (١٤).

مهما تماثلت النظريتان في البنية، ظلنا مختلفتين في الوظيفة لقد كان ابن رشد يفكر في توظيفها لحلّ المشكلات في المعرفة، بينما كان ابن خلدون يريد توظيفها لحلّ المشكلات في المصلحة.

حدود العقل

هل يستوعب العقل النفس كلها لدى ابن خلدون؟

هنا ينفصل ابن خلدون انفصالا باتناً عن ابن رشد؛ لأن هذا الأخير يوسع من وظيفة العقل في النفس و«يتضح بالدليل الفلسفي أنّ في النفس عند ابن رشد جزءاً واحداً قابلاً للمفارقة أو الخلود، هو العقل بقسميه الهيولاني والفعال» (١٥). بينما نجد ابن خلدون يقلص دور العقل إلى حدّ كبير، ويرى أنه وظيفة محضة من وظائف النفس، فالعقل التكميلي، مثلاً، وهو قوة من قوى النفس تابعة للعقل التجريبي، هو «علومٌ ضرورية للإنسان يشتد بها نظره، ويعرف أحوال

يتردد دائماً بين النفي والإثبات؛ لأن كلاً من العقلين الآخرين يجتذب إليه الجزء القريب من الوسط الرابط بين الطرفين. وهكذا تجعل بنية هذه العقل منه، إضافة إلى وظيفته، بحاجة دائمة إلى الزمن معياراً لتأكيد مصداقيته

الفأر العملاق

لكي يوضح ابن خلدون قصور العقل التجريبي عن إدراك الوقائع اللامتناهية، يذكر قصة تكذيب الناس لابن بطوطة فيما رواه من قصص البذخ والترفع لدى ملوك الهند ويمثل عليها بعد ذلك بقصة «ابن الوزير الذي اعتقله السلطان». وخلاصة القصة أن أحد السلاطين اعتقل وزيره وابنه الصغير، وبقي الاثنان في السجن، حتى كبر الولد، ولم يكن قد رأى أو سمع بالغنم أو البقر أو الإبل، لأنه لم يشاهد في السجن من الحيوانات سوى الفأر وحين فطن، صار يسأل عن اللحوم التي يأكلها، فيقول له أبوه: هذا لحم الغنم. لكنه لعجزه عن إدراك الغنم، كان يتخيلها على هيئة الفأر وكذلك الحال مع البقر والإبل. لأن من طبيعة العقل التجريبي أن يقبس الغائب على الشاهد، دون أن ينتبه إلى خطئه، فيقيس الأغنام والأبقار والإبل التي لم يشاهدها على فئران السجن الصغيرة.

يمثل د. علي الوردي بين قصة «الفأر

ملكة راسخة العقل التجريبي، إدرا، يصح نفسه بالتجربة باستمرار، وهو البؤرة التي تلتنفي فيها هموم الفرد بهموم المجتمع، بحيث تراكم لدى كليهما خبرة مكتسبة عبر الزمن. يصف د. عبد السلام المسدي النزعة التجريبية لدى ابن خلدون بوصفها إرضاءاً لضغطين متزامنين، هما ضغط الحاجة، وضغط الرغبة بقوله «إن قانون الحاجة هو المحصلة الفيزيائية لقوتين ضاغطين قوة الاقتضاء الخارجي، وقوة النزوع الداخلي، فالأولى تستجمع الحاجة المتسلطة على الإنسان بوصفها تحدياً لوجوده، والثانية تشكّل مسعى الإنسان إلى الاستجابة الطبيعية» (١٦)

إن وظيفة العقل التجريبي في تيسير المصحة هي التي تجعله قريباً بالزمان لذلك يؤكد ابن خلدون على أن العقل التجريبي كفيلاً بحلّ جميع المعضلات المتعلقة في مجال فعاليته بما تسعه التجربة من الزمن، وهو يشرح المثل السائر «مَنْ لم يؤدبه والداه، أدبه الزمن»: بأن مَنْ لم يتعلم من أبويه، وبضمنهما المشيخة والأخبار، لا بدّ أن يتعلم من التجارب على توالي الأيام، فيكون الزمان بمنزلة معلمه ومؤدبه

من ناحية أخرى، لكون هذا العقل وسيطاً، من حيث البنية، بين العقلين الآخرين، فإنه

العملاق» هذه وقصة «نهر الجنون» المعروفة، حيث ألقى في أحد الأنهار عقار يبعث على الجنون. فشرب أهل القرية كلهم منه عدا الملك فصار أهل القرية يتهايمسون بأنّ الملك صار مجنوناً، وأنه يجب خلعه فاضطرّ الملك أن يشرب من ماء نهر الجنون، ليكون عاقلاً مثلهم. وبهذا استطاع أن يحتفظ بعرشه. يقول د. الورسي: «إن ابن خلدون يشير إلى خطأ بعض الناس الذين يحاولون مخالفة العادات السائرة حيث يرونها غير صالحة، فيتخذون عادات أخرى أصلح منها في نظرهم وهم إذ يفعلون ذلك يرميهم الناس بالجنون وفي هذا خطرٌ عليهم، وربما فقدوا ما لديهم من جاه وسلطان» (١٧)

يبدو لنا أنّ قصة «الفأر العملاق» أوسع من ذلك لأنها تشمل مخالفة العادات المألوفة في المجتمع، وتزيد عليها في نقد طبيعة العقل التجريبي. وهي تذكرنا من حيث البناء والمضمون بقصة «الكهف» في جمهورية أفلاطون، حيث أوثق مجموعة من الناس في كهف منذ الطفولة، بسلاسل ثقيلة بحيث لا يستطيعون نهوضاً ولا حراكاً ولا التفاتاً، وأديررت وجوههم إلى داخل الكهف، فلا يملكون إلاّ النظر أمامهم، فصاروا يرون على جدار الكهف أمامهم ظلال الناس وأشباح الأشياء التي تسقطها نار موقدة أمام الكهف ولما كانوا لم يروا في حياتهم سوى الأشباح، فقد

توهموها أعياناً، وصاروا يقيسون، مثل ابن الوزير هي حكاية الفأر العملاق، العائب عن أعينهم بالشاهد أمامهم على جدار الكهف (١٨)

أراد أفلاطون بهذه الحكاية أن ينقد العقل التجريبي، ويبرهن على صحة المثل والمماذج الخالدة، في حين أراد ابن خلدون بها أن يبرهن على العكس، وهو قصور العقل عن إدراك العائب عنه، وإذا استعدنا تمييز ابن خلدون، بين «السبب النجومى» المخلوق في الفضاء، و«السبب الأرضي» اللصيق بهذا العالم، فنستطيع القول إن أفلاطون كان يريد أن يقدم تفسيراً «بحومياً» لبيئة هذه الحكاية، بينما قدم ابن خلدون تفسيراً «أرضياً» لاشتغالها

روح العقل الأبيض

المعرفة، إذن، ليست تدركا للمثل، كما يرى أفلاطون، ولا اتصالاً بالعقل الفعال، كما يرى الفلاسفة بل هي حصيلة التجربة الاجتماعية المتعيرة

لقد أعطى الله العقل التمييزي للإنسان ليميز به عن بقية الحيوانات، وأعطاه العقل التجريبي، ليفهم به عالمه، ويدلّل الصعاب التي تقف في طريقه، كما أعطاه العقل النظري ليحظى بتصوّر الموجودات هي العوالم الأخرى وجميع هذه المراتب العقلية

«كسبية» بطبيعتها أي إنها كانت معدة أن تكون والإنسان «قبل التمييز خلّو من العلم بالجملة، معدون من الحيوانات» (١٩) ثم يحصل له الانسلاخ من الحيوانية والارتفاع إلى البشرية بمقدار استكمالها للمعرفة في درجاتها الثلاث فالإنسان - كما يقول ابن خلدون - «جاهل بالذات عالم بالكسب»، يولد وعقله صفحة بيضاء، ليس فيها معرفة قبلية، ثم تبدأ التجارب الكسبية بالانتعاش عليها لترتفع به في سلم الرقي من مرتبة الحيوانية إلى مرتبة الإنسانية وبالتالي فإن المعرفة في جميع درجاتها معرفة تجريبية «كسبية»، أي مكتسبة بالتجربة الاجتماعية في العالم الفعلي الواقعي إن احترام ابن خلدون للمعرفة العيانية الحدسية هي التجارب الحارقة لا ينتمي إلى الجزء الحارق فيها، بل ينتمي إلى الجزء «التجربي» ولهذا يحرص على التأكد من مصداقيتها تجريبيا، بالمشاهدة أو الخبر، وليس استنادا إلى قوانين عقلية كلية.

العقل النظري

العقل النظري من طبيعة مختلفة، في رأي ابن خلدون لأنه يتعلق بعالم الملائكة الروحاني الأعلى وفي العالم الروحاني ذوات مدركة نعلم وجودها من تلقينا آثارها في أنفسنا. وبسبب موقع العقل التجريبي وسيطا بين

العقل التمييزي والعقل النظري، فإنه يستطيع تصوّر طبيعة العالم الروحاني أي إن العقل التمييزي يدرك، والعقل التجريبي يفهم والعقل النظري يتلقى، والعقل التجريبي يحلل وأبسط تصور ممكن للأرواح هي أنها ذوات مجردة عن المادة، وعقل صرف يتحدد فيه العقل والعقل والعقل، وكأن حقيقة الإدراك والعقل فحسب. ويسبب هذا التجرد المطلق عن الزمان فإن الروحانيات لا تخضع لمعايير الإثبات الخارجية في دليل المطابقة، بل لا يمكن الاتصال بها إلا من وراء حجاب. ولا يكشف هذا الحجاب إلا بالعيان والتجربة الحدسية التي لا يتوافر عليها إلا الأنبياء والأولياء والصوفية وذوو المواهب الحارقة كالروية والكهانة والعرافة وغيرهم، العقل النظري، عبارة أوضح، هي عالية سلبية لا يمكن البرهنة عليها سلبا ولا إيجابا لأنها تشترط غياب العقل التجريبي أصلا «أما ما يزعمه الحكماء الإلهيون في تفصيل ذوات العالم الروحاني وترتيبها، المسماة عندهم بالعقول، فليس شيء من ذلك بيقيني، لاختلال شرط البرهان النظري فيه لأن من شرطه أن تكون قضايا أولية ذاتية وهذه الذوات الروحانية مجهولة الذاتيات، فلا سبيل للبرهان فيها، ولا يبقى لنا مدرك في تفاصيل هذه العوالم إلا ما نفتقسه من الشرعيات التي يوضحها الإيمان ويحكمها» (٢٠)

الخبر والإنشاء

يُمَيِّز ابن خلدون، متابعاً السكاكي ومدرسته، بين الخبر والإنشاء (٢١) الجملة الخبرية «هي التي لها خارج تطابقه»، والجملة الإنشائية هي «التي لا خارج لها كالطلب وأنواعه». وسينقل ابن خلدون هذا التمييز نقلة مهمة يتحوّل بمقتضاها من مستوى البحث البلاغي الصرف إلى مستوى البحث المعرفي (الابستمولوجي) فالخبر تاريخي بالضرورة، ولهذا لا بدّ من إحصاءه للفحص العقلي التجريبي من حيث الإمكان المادي والمطابقة مع الخارج في حين أن الأخبار الشرعية «تكاليف إنشائية» أوجب الشارع العمل بها حتى حصل الظن يصدقها وسبيل صحة الظن الثقة بالرواية بالعدالة والصبط» (٢٢)

هنا نلاحظ اختلاف الملكة التي تتلقى الخبر عن الملكة التي تتلقى الإنشاء فهي في الخبر، البرهان أو النظر أو العقل التجريبي، بينما هي في الإنشاء الظن. وقد رأينا كيف يزيّف ابن خلدون ادّعاءات الفلاسفة، ويصفها بأنها ظنون محضّة و«أوهام» و«أغلاط» و«تزييف أقوال باطلة»، أي باختصار مجرد «إنشاء» بلاغي لا دليل عليه

إذن، ما الفرق بين الإنشاء الديني والإنشاء الفلسفي، ما دام كلا الإنشائين يفيد الظن فقط، ولا يقبل المطابقة مع الخارج؟

يجيب ابن خلدون أنّ الإنشاء الفلسفي لا يترتب عليه غير المعرفة الظنية، بينما تترتب على الإنشاء الديني مصلحة فعلية فليس المقصود من الإنشاء الديني الإيمان وحده، بل حصول صفة منه تتكيف بها النفس. صحيح أننا لا نجد الناس جميعاً بمنزلة واحدة في كيفية التسليم به ولكن ذلك لا يحول دون ترسيخ العقائد التي يدعو إليها الإنشاء الديني بمرور الزمن يقول ابن خلدون «إنّ كثيرًا من اسناس يعلم أنّ رحمة اليتيم والمسكين قريبة إلى الله، ويقول بذلك ويعترف به وهو لو رأى يتيماً أو مسكيناً لفرّ منه واستنكف أن يناشره فهذا إنما حصل له من رحمة اليتيم مقام العلم، ولم يحصل له مقام الحال والاتصاف ومن الناس من يحصل له مع مقام العلم والاعتراف مقام آخر أعلى من الأوّل، وهو الانصاف بالرحمة وحصول ملكتها فمَنى رأى يتيماً أو مسكيناً بادر إليه، ومسح عليه، والتمس الثواب في الشفقة عليه». وكذلك علمك بالتوحيد مع اتصافك به» (٢٣)

ليس المقصود من الإنشاء الديني، إدن العلم وحده بل العلم والاتصاف به أي العمل المتكرر مرّات غير منحصرة لأن ملكة أي شيء لا تحصل إلا بتكراره حتى يتحول إلى خاصية حالية، تؤدي مصلحة ما في المجتمع، وهذه الخاصية أقرب إلى الطبيعة منها إلى العلم

«فقد تبين لك من جميع ما قررناه ان المطلوب في التكليف كلها حصول ملكة راسخة في النفس، يحصل عنها علم اضطراري للنفس». هكذا يكون للعقل النظري وظيفة نفعية يصح من خلالها بالنتيجة في خدمة اعقل التجريبي وهذا المعنى للملكة بوصفها بنية تترسخ بالنكرار والتجربة هو الذي يحتاج إليه ابن خلدون في تصنيفه للعلوم والصنائع

٢ - التطور الميتافيزيقي

وهو في نظر كونت تعديل محض لطور اللاهوتي، وهما يشتركان في خصائص عديدة، ففي هذا التطور الميتافيزيقي يريخ الإنسان إلى البحث عن العلل الأولى، والوصول إلى معرفة المطلق لكنه يستبدل في هذا التطور بالعوامل الخارقة على الطبيعة «قوى مجردة يتصور أنها قادرة بنفسها على إحداث كل الظواهر المشاهدة» (٢٥)

٣ - التطور الوضعي

في هذا التطور يكتفي الإنسان «بالمعرفة النسبية»، معرفة الظواهر وعلاقاتها بعضها ببعض، ويمبذ تحريكات الميتافيزيقا ففانون الحاذبية الذي وضعه نيوتن هو نموذج لتفسير في التطور الوضعي إنه يفسر مجموعة هائلة من الظواهر المتنوعة، لكنه لا

يقول شيئا عن «الثقل» و«الجاذبية» كما هما في ذاتيهما، فهذه أمور يمكن أن تتركها لتخيلات اللاهوتيين وتدقيقات الميتافيزيقيين» (٢٦)

تكمّن خطورة قانون كونت في كشفه أن الفكر الإنساني يمر في تطور عقلي، للمجتمعات من حالة معرفية إلى أخرى، وأن أشكال بناء المجتمع تتطور أيضا، وأن هناك مماثلة بين خطي التطور في الفكر الإنساني وأشكال مجتمعاته يقول كونت «لا يمكننا إلا بتجريد ضروري أن ندرس التطور العقلي للإنسان بانفصال عن تطوره الزمني، أو أن ندرس الدات الإنسانية بدون مجتمع، لأن هذين التطورين، على الرغم من أنهما مختلفان، ليسا مستقلين، بل يضغط الواحد منهما على الآخر بتأثير متصل وضروري لكل منهما» (٢٧)

ويمكننا أن نرسم مخطط الأدوار الثلاثة بما يماثل مخطط مراتب العقل عند ابن خلدون

تطور الفكر	اشكال بناء المجتمع
المرحلة اللاهوتية	المجتمعات البدائية
المرحلة اميتافيزيقية	المجتمعات الوسيطة
المرحلة الوضعية	المجتمعات الحديثة

فإن تطوره سيظل متدرجا خاضعا لنسبة العمران في المجتمع

الحواشي

- ١ - مقدمة ابن خلدون. ٨٨
- ٢ - المصدر نفسه. ٣٢٣
- ٣ - المصدر نفسه. ٤٢٤
- ٤ - المصدر نفسه. ٣٩١
- ٥ - التعريف (الطبعة الملحقة بالعبر). ٤٠٢/٧
- ٦ - مؤلفات ابن خلدون. ٣٩
- ٧ - الفكر الواقعي عند ابن خلدون. ٤٢
- ٨ - مؤلفات ابن خلدون. ٤٠
- ٩ - مقدمة ابن خلدون. ٤٥٤
- ١٠ - شروح على أرسطو مفقودة في اليونانية ورسائل أخرى ٣١ - ٤٢
- ١١ - ابن رشد. ١١٠. وهناك رسالة صغيرة بعنوان (الاتصال بالعقل الفعال، نشرت ملحقة بكتاب ابن رشد عن شرح كتاب النفس لأرسطو منسوبة لابن رشد، واعاد نشرها ه. ماجد فخري في كتابه ابن رشد: ١٨١ - ١٨٦. غير أن نسبتها لابن رشد موضع شك لأن مؤلفها يخاطب فيها من سماه «مولاي وسيدي»، ولذلك يرجح ه. ماجد فخري نسبتها إلى ابنه أبي محمد عبدالله بن

يتمثل الفرق بين المخططين في طغيان فكرة «الزمانية» على مخطط كونت، وخلو مخطط ابن خلدون منها فبينما يتحدث كونت عن مراحل متعاقبة في الزمان، يتحدث ابن خلدون عن مراتب متداخلة في مستوى التفكير الواحد. وبالتالي فإن ابن خلدون لا يقرن في مخطظه بين الزمان ومراتب المعرفة. لأن هذه المراتب يمكن أن تتزامن مع في مرحلة ثقافية معينة.

ويجد في التجربة أن بعض أفراد المجتمع يلجأ إلى المعرفة الحدسية (العقل النظري) وبعضهم يكتفي بالمعرفة التجريبية ليس معنى هذا بالطبع أنه لا يربط بين المعارف والعقول وبين تطوّر أشكال المجتمع، بل بالعكس وسنرى كيف يربط الظواهر المعرفية بالظواهر العمرانية في المجتمع ارتباطاً ضرورياً وإذا فحصنا ملكة العلوم والصناعات لديه، فإننا سنجد العقل التجريبي. لقد أخرج ابن خلدون العقل التمييزي، بوصفه خارجاً عن إطار الزمان والمكان والمادة، من دائرة الزمانية، واستبقى العقل التجريبي وحده مرتبطاً بالزمانية وبالنتيجة، فإن درجة انفتاح العقل التجريبي ترتبط وحدها بأشكال بناء المجتمع، وصلة قرباه الضرورية من ناحيتي العمران والبداءة وما لم يجد العقل التجريبي دفعة إيجابية من العقل النظري، تبث فيه روح عصبية دينية معينة،

رشد. ثم يضيف: «وليس هي الرسالة شيء عندنا، سوى هذه العبارة، يستدل به على أنها ليست من وضع ابن رشد جملة» ولا يبعد في رأينا أن تكون هذه الرسالة من تلخيص ابن خلدون في شبابه، ولعلّ المخاطب بها أستاذه الألي، كما فعل في تلخيصه لمحصل الرازي غير أن إثبات ذلك يحتاج إلى مزيد من التوثيق الفيلولوجي ومعرفة تاريخ نسخ المخطوطة الأصلية. والجدير بالذكر أن هذه الرسالة تناقش رأيي الاسكندر الافروديسي وثامسطيوس وتوفق بينهما وكان المسعودي قد أشار إلى الثلاثة، إشارة سريعة لا تخلو من اضطراب (مروج الذهب ٢/٢٣٦). وفي الفوز الأصغر لمسكويه ١٩٢ عند حديثه عن كتاب النفس لأرسطو أن «أجلة المفسرين اختلفوا في تفسيره، أعني الاسكندر وثامسطيوس ومن

تبعهما لان كل واحد منهما فهم عن
الحكيم (أرسطو) غير ما فهمه «الآخر»

- ١٢ - مقدمة ابن خلدون. ٨٩
١٣ - المصدر نفسه ٩٧
١٤ - المصدر نفسه. ٩٩
١٥ - ابن رشد: ١١٧
١٦ - مع ابن خلدون، قراءات. ١٦٥
١٧ - منطق ابن خلدون ١٩٤
١٨ - الجمهورية لأفلاطون (ترجمة حنا
خباز) ٢٠٦
١٩ - مقدمة ابن خلدون. ٣٩٥
٢٠ - المصدر نفسه ٣٩٤
٢١ - ابستمولوجيا الخبر بين المسعودي
وابن خلدون، أبواب، العدد (١٦) ١٧٢
٢٢ - مقدمة ابن خلدون. ٣٥
٢٣ - المصدر نفسه. ٤٢٥
٢٤ - عبقریات ابن خلدون. ٢٢٣
٢٥ - محاضرات: ٩/١
٢٦ - موسوعة الفلسفة ٣١٢ / ٢ ٣١٣
٢٧ - الفلسفة والعلوم. ٢٠ يتصرف من



■ اكتب

نظرية المنهج الشكلي

■ عبالله ابراهيم

أما بالنسبة «الشكلايين» فليس منهم من هوأ للدراسات الأدبية، بل منهج بلايب كموضوع للدراسة - ٣٠ - وخلفيتف «إنه من المهم أن يتكلم كيف بدأ عمل الشكلايين، وكيف ولهم تطور - ٣٠ -

ويذكر إيسنهايم أن أولى المقومات التي وضعت أمام المنهج الشكلي، هي أن اتباعه وخصومه، يتطورون إليه، هل إنه «نظام ساكن» وتطلب هذا من الشكلايين، البحث المتعمق في مجال «الادب» ومحاولة وصفه، وقد فرض هذا المطلب، التمسك بمبادئه محبة، ومحاولة تطبيقها على المادة الأدبية. وبذلك كانت جهودهم تقرب أن تكون نظرية في البحث والاستقصاء ووصف المظاهر الأدبية

ويؤكد أيضاً، أن مصطلح «المنهج الشكلي» يجب أن يفهم كمصطلح تاريخي، ولكن لا يجب الاعتماد عليه كتعريف صالح، لأنه لا «الشكلانية» ولا «المنهجية» كمنظرة جمالية ونظام علمي محدد، هما اللذان، يميزان اتباع الشكلانية عن غيرهم بل رغبتهم في خلق علم أدبي مستقل إطلافاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية فهدفهم الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي كما هو عليه ويثبت إيهضياهم المناهج التي سجلت على الشكلايين، وأهمها الغرض الذي يلب أراهم، وتجاهلهم لعلم الجبال وعلم النفس وعلم الاجتماع ويرجع ذلك إلى أن دراساتهم إنصبت، بشكل أساسي، على تحليل النص

وقد ظهروا في وقت كل «العلم الأكاديمي» مازال متمسكاً بـ «القواعد البالية» المستفارة من

بالمصطلحات، وملحق توضيحي ذو أهمية كبيرة قام به المترجم وقد وضعت هذه الملحق تحت العناوين التالية «تاريخ وأبحاث» و «مفاهيم» و «في نظرية القصة»

يؤكد تودوروف في تمهيد الكتاب «إنه مدبر للشكلانية بنظرية ادب مضمرة كال المفروض أن تتلتم، لساناً وقرضاً، بنظرية جمال هي نفسها جزء من مذهب الفيزيولوجي، وبذلك طمخ صعب يكشف أن كل ادب حول الادب لا يبلغ أن يحفي خلف غرابته الثرائية القليل من المعرفة الذي يستمد منه من المصانص المألوفة للفن الأدبي - ١٦ -

ويستعرض في هذا التمهيد، جهود الشكلايين في مجال الدراسات اللغوية، والأدبية، بعد أن رفضوا المقاربات الفلسفية والاجتماعية والنفسية

وأحتوى المحور الأول على دراسات: الأولى «محو علم للفن الشعري» لجاكوبسون، والثانية «نظرية المنهج الشكلي» لإيسنهايم، ويكاد القارئ لا يجد علاقة بين عنوان مقالة جاكوبسون الوجيزة ومضمونها، لأنها في الحقيقة، عرض لبيانات جهود الشكلايين، وما تعرضوا إليه من إسطهاد بعد ذلك وتدويه بجهودهم ليس إلا

وفتتح إيسنهايم (١٨٨٦ - ١٩٥٩) دراسته، قائلاً

«إن مايسمى «المنهج الشكلي» لم ينتج عن بناء نظام منهجي، ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وعلموس

نشأت الشكلانية الروسية من جهود تجمعين أدبيين، هما حلفاء موسكوفسكي اللغوية، وحلفاء بطرسبورغ، وكلين العامل الذي وحد هاتين الحلفتين هو الاهتمام المشترك في دراسة اللغة لكن بعض المؤرخين، يرى أن السبب الكامل وراء بروز الشكلانية، هو «الازمة المنهجية» التي كانت تعصف بمفاهيم الادب ويراسله وقد وكز الشكلايين إهتمامهم في مجالين بلزتين هما دراسة الصفة التي تجعل من الأثر، عملاً أدبياً، وهي ما أطلق عليها جاكوبسون «الأدبية» ومفهوم الشكل، إذ تصدوا بجراة، لبدء ثنائية الشكل والمضمون في الاثر الأدبي، وهو ماكانت النظريات النقدية القديمة تذهب إليه، وأكدوا أن النص الأدبي، يختلف عن شعر، ببيور شكله وتمثلت جهودهم، في مجال الأبحاث النظرية، والدراسات التطبيقية، وأخيراً، الكتابات الإبداعية. كما توج ذلك عند شلوفسكي وتيبانوف. أن كتاب «نظرية المنهج الشكلي» منصوص الشكلايين الروس» يضم أبرز جهود رواد الشكلانية وقد صدر هذا الكتاب في الأصل بالفرنسية، عام ١٩٦٥، بعنوان «نظرية الادب» تنصوص الشكلايين الروس» بتقديم تزيغاف تودوروف، ومعلم النصوص مترجمة من الروسية إلى الفرنسية، وتم إلى العربية، التي قام بها إبراهيم الخطيب

عنواي الكتاب، مأخوذ عن دراسة مشهورة لـ «إيهضياهم» بعنوان «نظرية المنهج الشكلي» كتبها عام ١٩٢٥، وتضمنها كتابه «ادب» الصادر عام ١٩٢٧

قسم الكتاب على ثلاثة محاور أساسية، يسبقها تمهيد تشودوروف ويختمها ثبت

علم الجمال وعلم النفس ومن التاريخ، وقد ساعد هذا على إنتشار وتقبل طروحاتهم، إضافة إلى أنجزه اللغوي الاثنولوجي للكسندر بوتيديا (١٨٣٥ - ١٨٩١) الذي كان يرى أن الشعر تكلم بواسطة الصورة وأنه «لا يوجد فن، وبصفة خاصة شعر، بدون صورة، ومؤرخ الأدب الكسندر فيسبولفسكي (١٨٣٨ - ١٩٠٩)

وكان، بعد أن مهد الشكلانيون الطريق أمامهم، أن دخلوا في نزاع مع الرمزيين، يقول بعضهم من أجل أن نطّلع من أيديهم لانتشائية، فحجروهم من النظريات الدلالية الجمالية والفنسية، ونقودها على طريق الدراسة العميقة للوقائع - ٣٤، ثم التقوا، بعد ذلك، مع المذهبين، لأن الإحريين، كانوا ضد الرمزيين واستطاعوا أن يحلوا للدراسات «الأدبية» من مقال العلوم الأخرى، فموضوع علم الأدب، عندهم، يجب أن يكون دراسة «الخصائص النوعية» للموضوع الأدبي التي تميزه عن مادة أخرى وكان جاكوبسون رائدهم في هذا المجال يبيد كانت المناهج الأخرى، تركب الأدب من أطراف أخرى مثل الحياة الشخصية، وعلم النفس، والسياسة والفلسفة ويؤكد الشكلانيون، أن هذه الأطراف ما هي إلا موضوعات لعلوم كثيرة ذات خصوصية واضحة

وكان أمام الشكلانيين، خطوة أخرى، وهي توجيه أبحاثهم نحو اللسانيات، في وقت كانت المناهج التطبيقية تبحث في تاريخ الأدب والثقافة، ويستعرض إنجازات باكونسكي وشلوفسكي وبيالي وبريك في مجال دراسة اللغة الشعرية، والأصوات وبعد مقال شلوفسكي «الفن كتنسيق»؛ «نقشه يميناق للمنهج الشكلي، لقد فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل، ومن هنا، انفصل الشكلانيون عن بوتيديا، ويظهر الفرق بينهم وبين الرمزيين بصورة أوضح. عندما يقوم شلوفسكي، بتقنين المبادئ الأساسية التي وضعها بوتيديا حول الصور، حول علاقة الصورة بما تشرحه، ويؤكد أن الصورة لاتتمسح عن تسجيل المعنى، أما تحاول خلق رؤيته ويرى بدلاً من الصورة في «نسق الأقران» أو ما يسمى بـ «الأغراب» وبذلك رايه في اللغة الشعرية واللغة النثرية. وبدأ يهده المرحلة، مددا الشكلانيون بـ «تأسيس طروحة مفادها إنه يجب دراسة الملامح النوعية للفن

الأدبي - ٤٦» وكان عليهم، بعد أن أنسوا بعض القواعد النظرية، أن يجعلوا إهتمامهم منصّباً في مجال الدراسات التطبيقية، ولم تلب جهودهم عند الشعراء بل درسوا الحكاية والقصة، واحتلت دراسة البدء عندهم أهمية خاصة وخاصة دراساتي شلوفسكي «سبط المعنى» و «ترستام شاندري، نشأتين، ونظرية الرواية». وقد حل في (الأول رواية دور كيخوته، وفي الثانية رواية شتين المذكورة وتدخل حمس هذا المجال. دراسة إيفيلوم نفسه «كيف صيغ سبط عرعول» ويستعرض جهود «جيهو جاكوبسون في مجال دراسة الأصوات والنش، والاقايعات وعلاقتها بالنظم والنبر ويخلص بعد أن يستفيض في ذكر أبرز إنجازات الشكلانيين إلى القول «أن تطور المنهج الشكلي، الذي حاول تقديمه، قد حدث بشكل نمو متعاقب للمبادئ النظرية، ودون إعتبار - إذا شئنا لنقول - للنوع الفردي لكل واحد منا لعدم البداية. أدركنا أن معنا هو عمل تاريخي وأبسط عملاً شخصياً لكل منا بحدده، وفي هذا معنى صلتنا بالعصر - ٤٧». وهكذا، جاءت دراسة إيفيلوم بمثابة خلاصة عامة لتطور المنهج الشكلي

وفي محور «مقاصم» جاءت مقالات ثلاث أولها بمفهوم البناء، ليبري تيبينوف (١٨٩٤ - ١٩٤٢) حيث يؤكد أن قبة صعبتين تتعلقان بدراسة الأدب، الأولى تتعلق بمادة الأدب والثانية ببناء الأثر الأدبي، ويطلق في تحليل هاتين الصوبتين، فيؤكد أن الأولى تعود إلى كرون الناقد يربط موضوع الدراسة إلى وعيه المعنى، ولهذا لا يكتب هذا الموضوع معناه إلا من خلال هذا الارتباط ونأتي الصعوبة الثانية عند التعامل مع عناصر البناء المعنى، وخاصة عندما تعامل الشخصية على أنها كائن حي فوحدة العنصر الأدبي، تأتي من صفاته. لأنها ليست كياناً تناظرياً ومغلقاً، بل هي تكامل «ديناميكي» له جوياته الخاص ولذا كان للبناء، يعتمد على عناصر معينة، فيجب بالضرورة، أن تتوازن عناصره، فارتقاء عنصر ما، يؤدي إلى تغير العنصر الأخرى ويرى جاكوبسون في مقاله «القيمة الهيمنة» أن للراحل الأولى للبحث الشكلي، كانت تحليل الخصائص الصوتية للأثر الأدبي، ومشاكل الدلالة في إطار نظرية الشعر، فالمهيمنة عنده هي بؤرة الأثر الأدبي، لأنها تحكم وتحدد العناصر الأخرى،

وتكوي تلاحم بينه

وفي مقاله الثانية دعى الواقعية في الفن» يتساءل جاكوبسون. «ما هي الواقعية، بالنسبة لحظر الفن»؟ ويجيب «بها تيار فني وضع لنفسه هدفاً، نسخ الواقع وأكثر ما يمكن من الأمانة» ويلاحق «تطور هذا «المصطلح» وبعد أن يستعرض المدارس التي اهتمت بالواقعية، ويؤكد أن للواقعية أكثر من معنى، فيمكن أن ينظر إليها من زوايا عدة، ومن هنا، جاءت قيمتها الكبيرة في الفن والأدب وفي المقال المشترك الذي كتبه مع بيتينوف مشكل الدراسات الأدبية واللسانية، يتبين أن مدرسة جيف وراشدا دروسومير، في مجال الدراسات اللغوية، التي كانت شرارة إنطلقت منها الدراسات الأدبية الحديثة.

يبدأ إيفيلوم محور «في نظرية القصة» بدراسة القيمة محول نظرية النثر بالذرة لذلك الأندري لوفيج (١٨١٣ - ١٨٦٥) الذي كان مهتماً بالدراما التشكيسية، الذي يؤكد، إلى هناك شكلين سريعين، «طبقاً لوظيفة الحكى، الأول هو عملية قص الحدث، ويعتمد الأخبار عن الحدث، ولبه يتوجه الراوي إلى المستمعين، فيكون الحكى هنا أحد العناصر التي تحدد الأثر الأدبي، والثاني السرد الشهدي، حيث تأتي أهمية الحوار بين الشخصيات في الصدائية، ويتجلى المثلثي أنه يشارك الشخصيات في الفعل، وهذا التماس من السرد متأثر بالشرح، لأصماده على الحوار، وإعطاء أهمية كبيرة لتقديم الوقائع بشكل حي

ويرى إيفيلوم، أن الشعر يختلف عن النثر لأن القصد منه، دائماً، أن يكون مغلقاً. بينما تكون معظم الأشكال النثرية معلقة إلى اللغة المكتوبة. وهكذا، فالكثير يتميز بكونه مكتوباً، والشعر مغلق، وتعتمد الأشكال في النثر، طبقاً لتعدد أبعاد السرد، والذي يؤكد هذا التطورات التي حصلت في فن القص، بدءاً من الخرافة والأسطورة ثم الملحمة، وصولاً إلى تطورات الرواية الحديثة في «الديكاميون» - مثلاً - يوصل فيها الراوي الأحداث، بكلمات بسيطة، متجسداً الوصف المسهب، والشخصيات المركبة، والحوار الفلسفي - الخ.

وهكذا الأمر بالنسبة لرواية المفامرات، لكن التطورات الجوهرية التي حصلت في فن الرواية جاءت في القرن التاسع عشر، عند كل من ديكر وبلزاك وديستوفسكي وتولستوي.

عندما طغى الوصف، والتحليل والحوار عندهم، على الخط الحكائي. وهكذا أخذت الرواية تتعدى عن أصوبها «الحكاية» وتزداد مريجة من الحوارات والوصف والتأثرات ويرى إريخسايم أن القصة القصيرة تحتل مكاناً جديداً عن الرواية. فهي «شكلان أحدهما اجتمعي عن الآخر بصورة عميقة ولهذا فهما لا يتطوران في أدب معين. في نفس الوقت، ولا ينفس الدرجة من القوة» ١١٢.

ويثبت عدة اختلافات جوهرية بين القصة القصيرة والرواية فالرواية عادة شكل «تلفيقي»، أما القصة القصيرة فهي شكل أساسي والرواية آتت من التاريخ والأسفار، أما القصة فقد جاءت من الخرافة. ومن الأحداث. وتبني القصة على قاعدة شائقة، وتهتم بالاختصار والجلالة، ولا يكون لك في الرواية وهناك تقنية إبطاء الحدث في الرواية وهو ما لا نجده في القصة القصيرة، لاختواء الرواية على حكايات سردية، فإن البناء فيها يستدعي أن نحتم ب لحظة إضعاف، وليس لحظة تقوية وتكون حاتمها متوقفة، عكس القصة القصيرة، وتمثل النهاية في الرواية إحدراً، وتكون وقوفاً عند القصة في القصة القصيرة.

ويستعرض بعد ذلك تطورات القصة، والرواية في أمريكا ويؤكد شلوفسكي بقرب كثيراً في دراسته الشهيرة بين القصة القصيرة والرواية إلى إيجديوم، لأنه يحاول استخلاص السمات التي تعبر الأشكال القصصية ثم يركز على الاختلافات بين القصة والرواية ويرجع هذه الاختلافات إلى كون الأولى تنسج إلى دروة نهائية، أما الرواية فينتهي مسيرها قبل النهاية، بل أن بعض الروايات يكون سردها مفتوحاً، بحيث تكون الشبكة الرئيسية غير منظمة، وغير مسيطرة على العناصر القصة مما توجب أنها يمكن أن تكون رواية لانهائية لها وتكون نهاية القصة القصيرة بمثابة الحل، حيث سطر جميع العقد المطروحة بينما تكون نهايات بعض النصوص الروائية مفتوحة، ويوي شلوفسكي تقنية القصة القصيرة والرواية اهتماماً كبيراً وخاصة التوازي في سده الحدث ويعود إيجديوم في دراسته وكيف صيغ

محط غوغول، ليقدم دراسة منطقية ويرى أن قصص غوغول، تحتوي مادة عمية لدراسة «سرد فلحكاية عندة فقيرة، أو بعبارة إيجديوم «أن التركيب لدى غوغول، لا يتحدد بواسطة ليس الحكائي، فهذا ليس يكون قفياً دائماً أو لاجوده البتة - ١٥٤» لأن غوغول يطلق من وضع سائر يكون مبدئاً لتطور السخرية بموازاة السرد، وهذه صفة تميز معظم قصصه ثم يدرس الانساق الرئيسية للحكي في قصة «الخط» مكرراً على الصيغ البلاغية، خاصة الجنس الذي كل غوغول شغوفاً به إضافة إلى الأصوات والإيقاعات، كما نجد ذلك في إسم الرئيس في القصة

وتؤلف دراسة توماشيفسكي (١٨٩٠ - ١٩٥٧) «نظرية الأعراس» خاصة هذا الكتاب ويفترض توماشيفسكي في مجال نظرية الأعراس، يفترضه التالي: «ما من عمل قد كتب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض - ١٧٥» بل أن الغرض يجعل العمل الأدبي موحداً البناء فالغرض مؤلف من عناصر غرضية صغيرة قد وصفت في نظام معين وقد تقسمت هذه العناصر حسب سطحي أساسي أما الأثرام بعيدا السببية أو التخلي عن هذا السدا

في الحالة الأولى تكون بارزة محال ذات معنى كالقصة القصيرة والرواية و«سجدة» وفي الحالة الثانية يكون إراء أعمال لاسمي لها، أي نصوص وصفية كالشعر الوصفي أو الغنائي أو الديهي الخ

ويناقش توماشيفسكي قضيتين غاية في الأهمية في مجال النثر، هما النثر الحكائي الذي يعرفه بأنه «مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، وليس الحكائي الذي يخالف من نفس الأحداث، لكنه يروي نظام ظهوره في الأثر الأدبي

وسألف الغرض من وجد ب عبر قايته ستفكك وصولاً إلى جملة عريضة، حدث يسمى، أذاك هذا الغرض حافراً، لا يبعثه في الدراسة لمقارنة فالصاف ذو أهمية كبيرة في النثر الحكائي الذي ما هو إلا صياغة منه للأحداث والحوافز في لأعمال الأدبية أصاً تكون متعديسة أي يمكن حدها دور أن سائر الروابط السببية التي تنظم الأحداث، أو تكون حرة، أي يمكن الاستغناء عنها دون الإخلال بالمتابع الزمني والسببي للأحداث، وفيما يخص نثر الحكائي (الحكاية) غدير أهمية

الحوافز المشتركة (أما في أدبي الحكائي (الشكل الفني للحكاية) فغدير أهمية الحوافز الحرة، لأنها تهيم عن بناء العمل الفني

ومع أن بين أنماط السرد، وهما الموضوعي والذاتي، يتطرق إلى أنساق الحوافز تبعاً لطبيعتها أو خاصيتها، وهي عندة التحفيز التاليفي والواقعي والجمالي ويرسها بقى ظهور الشخصيات في العمل الأدبي، فارتباط حافر معين بشخصية يشد انتباه القاريء وهكذا يمكن أن يكون وصف البطل بصورة مباشرة أو في إطار وصف ذاتي فالأول يتم من قبل الكاتب أو الشخصيات، والثاني بواسطة الاعتراضات التي يقوم بها البطل

ويستقيم توماشيفسكي دراسته عن الأنواع الأدبية، حيث يؤكد أن النوع يعرف من أنساقه وهكذا تتحدد ملامح الأنوع الأدبية من أنساقها المهيمنة، أي البارد والأنواع تنمو ويرداد عني، وتتفاعل فيما بينها، فقد لاجد تقديراً واضحاً بين روية المعامرات وروية ندوستوفسكي، ومع ذلك فإن الأثرين الفنيين فيهما أنساق متماثلة، وهما يحملان كثيراً من ملامح نوع آخر هو الملحمة لأن الانساق التي تفرض التماثل تتدخل بصورة دائمة، وتنمو وقد يمكن النوع الأدبي، كما في المسرح عن سبيل الخال - حيث انقسمت الكوميديا إلى كوميديا حالمة، وإراجيكوميديا تولد عنها لمصرح لمعاصر ويدعو توماشيفسكي أن ضرورة «إعجاز صيغ وصفي لدراسة الأنواع، فالأعمال الأدبية موزعة على طبقات شائعة تتغير فيما بينها، وتنقسم على أنماط عديدة أن الدرس النقدي، سدي تقدمه الشكلانية في مجال دراسة بقصة ذو أهمية كبيرة، وخاصة في مجال السرد والبناء، وهو ما إستلذت منه المدارس نقدية الحديثة التي إهمت مباشرة بدراسة النص الأدبي وتحليل عناصره

نقد الشعر في المغرب الحديث وأفق المقاربة التأويلية في خطاب نقد النقد

■ سعيد الحنصالي

مقدمات عامة

قبيلة هي الدراسات التي جعلت من نقد النقد موضوعاً لها، وحتى في حال وجود هذه الدراسات، فإن سيئها ظلت سحابة لسطور الانطباعي أو الحكمي، ويشكل نقد الشعر حانة أكثر خصوصية إذ لم يحظ إلا برود يسير لا يهي بغرض استجماع مداس تأويلية تستطع الدخول إلى جوهر هذا الخطاب وتمكيك مكوناته والخروج بتركيبات ونتائج دقيقة. سأحاول في هذه الورقة أن أقدم تركيماً لموضوعات الكتاب ومحتوياته (1)، أروها علاحطات حول قيمة هذا العمل من النواحي التوثيقية والمعرفية والتأويلية. أنطلق بدءاً من مقدمات عامة.

1- إن كل ممارسة نقدية هي ممارسة تأويلية أساساً.
2- الممارسة التأويلية كما أفهمها في هذا السياق وكما أعت بها سقيه هذا العمل تحلف عن تناويل كمفهوم معياري يهتم بالحكم بدل الفهم، وبالإسقاط العشوائي بدل الإبصاف والتحليل المتأين.

3- تكمن وظيفة التأويل في إنتاج وفهم ثم في اقتسام دلالات محدده مع قراء آخرين.
4- بهذا المعنى يكون تأويل نص ما على حد تعبير ماريو فالديس (Mano Valdés)، هونهج الطريق المفتوح من قبل النص ونقل هذه التجربة (2).
أسمى من خلال هذه المقدمات إلى إقامة تقابل بين الخطاب المدرسي - نقد الشعر - والخطاب

الدارس -نقد النقد عبر سطر أسئلة هادفة الى استخلاص الخلفيات واتوجهات انتي حكمت كلا الخطابين والتي اخترتها إلى ما يلي

- 1- ما هي الأسس المعرفية المتحركة في النص النقد المعربي الحديث؟
- 2- ما هي اتجاهات النقد في المغرب ومن أين كانت تستقي أصولها؟
- 3- كيف تعامل خطاب نقد النقد مع هذه الخطابات . كيف قرأها و من خلال أي وجهة ايستمولوجية؟

تصمم هذه الأسئلة شكل حرثي نفس المقدمات التي دفع بها ما نكيو لارساء قواعد تشكل الخطاب وحراره مع النيات الخطابة المحافلة له في الرمان والمكان(3)

- 1- كيف ينشأ الخطاب ويتبن داخل كلية مسجومة وفي فضاء فكري متجانس
- 2- كل خطاب يلقى هو يته من حضور مصر أو جدلي خطاب آخر
- 3- لن يكون هناك احتجاج على مستوى النصوص دون هذه الإحالة على الآخر
- 4- يجسد التناص في نفس الآن ما ينشط التغير التاريخي وما يشكل في مقابل هذا الآخر هوية عائلية خطابة، الشيء الذي يضمن له انسجاماً داخلياً متياً

من خلال هذه المقدمات العامة وهذه بتدليلات أحدها لما هو خاص

يتضمن الكتاب حسبما أعتقد ثلاث حكايات

ح1: النص الشعري الغائب إلا من بعض الشذرات الإستشهاديه

ح2- النص النقدي بؤرة العمل

ح3- خطاب نقد النقد أو الخطاب الواصف .

تشارك هذه الحكايات في كونها مارست تاويلاً على نص سابق وتحلف في كون منظورها

التاويلي نورع بين

أ- التأمل والعلاقة المباشرة مع الطبيعة والعالم

ب- الحكم النقدي والتوزيع بين هيمنة الصوت المشرقي وإشكالية الهوية

ج- التأويل النقدي واستلهاهم نظرية الخطاب

طبعاً لن يكون لنا تعامل مع الحكاية الأولى لأنها حكاية متضمنة في الخطاب النقدي وليس

من مهام الكتاب مساءلتها مباشرة

يبقى لنا أن نوقف عند الحكايتين الأخيرتين

أ- أصول ومقومات الخطاب النقدي في المغرب

يقدم لنا كتاب (نقد الشعر في المغرب الحديث) للأستاذ عبد الحليل ناظم رؤية شمولية وسميه

لوصفة النقد في الفترة المرسومة ما بين 1930 1956 والتي يمكن أن نستخلص سماتها العامة فيما يلي

- 1) لقد ظهر النقد في هذه الفترة كخطاب له خصوصيته وحضوره عاكس للملامح المرحلة من بحث وتصادم ومواجهه مع الواقع الثقافي المغربي وواقع الثقافي العربي وواقع الثقافي العربي
 - 2) لم يؤسس هذا النقد نظرية او منهجاً بل أعاد إنتاج انقسم مرجعية عامصة تهي ترعيه الابداعات ويبحث الاختلافات والمعروف، وبالتالي تعطي قيمة منطقية للقيم لأدلة والنقدية
 - 3) بشاهد الخطاب في سياق اجتماعي وسياسي له خصائصه المتمثلة في البصا ضد المستعمر وفي محاولة بدء ثقافة وطبيه لها عيقاتها ومن ثمة تحكمت في شؤنه مسائلتان
 - الأولى: الحضور المصغر لخطاب الشرق من خلال صلة الثقافة الضرورية في هذه المرحلة من النهضة (هيمه الشرق باعتباره نموذجاً أصلياً تجديدياً سابقاً)
 - الثانية: حضور إشكالية الهوية من خلال البحث عن خصوصية مغربية دالة في مقابل الخصوصية المشرقية المهيمنة
- نقرأ في (ص 78)

«يبدو أن خطاب النقد في مرحلة النهضة لم يكن مجرد صدى لما يروج في الشرق العربي، بل كانت تحكمه الإشغالات الأساسية، التي تدخل اهتمامها بمصايا الشعر والأدب مع قصاص الصحير، وقد كانت قراءة شوهي ومتنبي معياً نى تأسس معرفة ومريه بشرق العربي، نتطرق مع مستوى التطور الاجتماعي والثقافي»

- 4) تدخل في هذا النقد الوطنفدان السياسية والأدبية حيث " من الصعب، والكلام للمؤلف، الحديث عن نقد بالمعنى الخالص، وسنقد هم أصلاً سياسيون ورواد النهضة السياسية هم أيضاً وادها على الواجهة الثقافية والنقدية " (ص 32)
- من خلال هذه السمات العامة، ونقاديا للسقوط في أشكال معينة للنقد الإيديولوجي، استلهم صاحب الكتاب مفومات نظرية الخطاب لمقاربة الاعاط الممكنة للخطاب النقدي في المغرب، ي تعنيه هذه النظرية من تمكنت للخطاب من حيث عناصر إنتاجه وشروطها خصوصاً ما يسج مع السياق المكري والشعري، يقول (ص 14)

«إن الخطاب من الباحية المهجية ليس واقعاً حداثياً، بل هو نتيجة عملية بنائية تمكنت من اقتراح نماذج محددة بوصف ومحفقة مما سها إن قواعد الخطاب تدخل فيها المقومات الدعوية إلى جانب طبيعة المتحدثين وظروفهم الاجتماعي والأدوار التي يقومون بها»

تأسيساً على ما سبق تم تصنيف الخطاب النقدي في المغرب الى ثلاث (متداخلة ومتمايزة في

أن)

أ) خطاب التاريخ أهم خصائصه

- * الشعر يساهم في / ويتبع حركة التاريخ
- * رغبة المؤرخ من خلال الشعر في الربط بين الماضي والحاضر
- * فحص السياق الإجمالي للنص ومطابقته مع معطيات الحدث التاريخي
- * تصنيف النص في إطار مرجعي تراثي أو غير تراثي
- * البحث عن تطابق النص مع عدادح عامة (فدنية - تراثية - عربية أو شرقية)
- * النص مرآة لصاحبه وللعصر

ب) خطاب السجال - خصائصه هي

- * توجيه الدلالات وتحويلها حسب مقصدية الناقد لأنه هو وحده يصنع المعنى
- * توظيف الزمن بشكل يتصافر مع المقصد المباشر للنص النقدي
- * نقد معياري يتبع مواطن الخلل والزلل * يتحدث الناقد عن تصوراته وآماله ثم يعقب ذلك بإرسال النصائح والواجبات ثم ينتهي إلى إرسال العيوب والأحكام
- * اظهار انفعال الشاعر عن مضمون جماعته وإحلاله بمطلبها
- * تهमيش الشعر والشاعر والاتجاه إلى القارئ بمعايير لا تنصل مباشرة بالنص
- * ممارسة سلطة نصية نهمل قوة النص لفتنفي بالخطاب السياسي والإيديولوجي

ج) خطاب التأويل:

- * يبدأ بمجرد أن يفترض الناقد أن النص يمتلك معنى مودع داخله وأن هذا المعنى في حاجة إلى شرح أو تحليل أو تصف
- * ليست التأويل كلها متساوية بل ترتبط بما يسمى بالدائرة التفسيرية للفهم والاعتقاد، ومن هنا تعدد المقاربات والنص واحد
- * خطابات عصر النهضة على هذا المستوى انحصرت في محاولة تأسيس نشاط نقدي ضمن اتجاهات ثلاث

١. التأسيس: تأسيس قاعدة انطلاق الأمة العربية ثقافياً وأدياً

- ٢. التوفيق: التكف مع الأفكار الجديدة والتقليدية معاً، وبالتالي لعاء المرحعية القارة وسيدة الدوق والانطباع ونشتت بؤرة التحليل
- ٣. الواقع: تأويل النص على ضوء علاقته بالماديه بالواقع والبحث عن شروطه الاجتماعية والنسافية والتحليل الإيديولوجي.

وسواء كان الخطاب سجالياً أو تاريخياً أو تأويلياً فإن استراتيجية النقد تميّزت بتحويل الخطاب النقدي إلى مركز ذات الناقد العارفة التي تبعد عن إنتاج المعرفة النقدية إلى إسقاط الإشكاليات السوسيو ثقافية دون ارتباط بالنص

وبسبب هذا الموقف الهادم من طرف النقاد فقد حصل توتر عنيف بين الفرقتين نشأت عنها حطانات متصارعة بين الشعراء والنقاد، لكل منها إيجابياته وسلباته. ويخلص معالم هذا الصراع فيما يلي

النقاد:

لقد كان لنقاد في هذه الفترة دور إيجابي في الدفاع عن النقد كمفهوم له أصوله (نموذج القاص والروائي)، وذلك من خلال ربط انثقافه المعربة بالتراث العربي والنسبه إلى دور النقد في الأدب العربي في الشرق كما عد انقحاح، ومن خلال التأكيد على أهمية القراء العالاه والنسبه إلى دور السياق في الاستعمال الأدبي كما عند الورياني.

لكن هذا النقد يلقابل وقف حجر عثرة أمام إمكانية التجديد الحقيقي في الشعر + فالناقد قد يمتلك سلطه مقديه شحور إلى حكم دور الـ متمدن بصور مسجماً لقضايا النقد

والأدب

+ القول بأرستقراطية المعرفة (الروائي)

+ نسي دعوة الإصلاح

+ ضرورة تمثيل الشعر للنموذج السلمي (شوقي - الشرق المتبي ، التراث).

من خلال هذه الأوضاع تم وضع معايير بلحكم تتمثل في ضرورة تحليل النص بخصائص الطبع والصدق والساء عمود الشعر والاحتمال الخطائي، فكانت النتيجة وقوع هذا النقد في الكثير من المعالطات.

- 1- أحيانا كانت صور الشعراء إيجابية تقترح تحليلاً بلاعياً سياقياً، إلا أن النقاد من منظورهم الدعوي الحامد رفضوها لأنها تمس ثبات اللغة ومعبريتها وخصائصها التواصلية الصرفة
- 2- التناقض بين القول بالدور التسجيلي للشعر والدعوة إلى تخليصه من القوالب الجامدة
- 3- غياب التأمل النظري وسيادة الأحكام العامة
- 4- تبني مفهوم عبقرية النعة ونهميش أهمية الاستعمال السياقي
- 5 التأكيد على المصمون وإهمال رؤية النص من الداخل لصالح سلطة الناقد

الشعراء:

واحبوا هذه الأرمه من خلال دفاعهم عن الشعر باعتباره قمة جماليه ومية، فشحصوا نقد

النقاد في كونه يتسم بسلطة الحكم عبر القول بالخطأ والصواب ، وسلطة الاحلاق عبر الوعظ ، وسلطة الدين عبر القول بالحياء والخشعة وتندو إيجابية موقفهم في كونهم :
 + وعوا بالذوق الذي يواجهه الإبداع فكان مدهم تعبيراً عميقاً عن قلق المثقف والشاعر أمام القصص الإبداعية والاجتماعية
 + قالوا بأن التجديد مرتبط بالعرب وبأن الأدب المغربي هو في النهاية أدب إنساني وبأن هناك استحالة وجود إبداع في إطار لا يأخذ بالحضارة العربية بمرجعها اليوناني
 + وصعدوا مقومات الإبداع في معامير

١ الفردية مما تعنيه من حرية وفطرة وبساطه ورفض تقيد التعبير الجماعي
 ب- الجمال ، بما يعنيه من إهمال للدعاية والقول بالمتعة والعاطفة
 ج- الخيال - الفرق بين التقليد والتجديد يكمن في مدى حضور أو غياب القوة التحليلية التي تصنع المعنى الشعري وبالتالي إدراك القصيدة على أنها مجاز
 إلا أن كل هذه المواقف التابعة من تصور مصادم لمواقف النقد طلعت متأرجحة بين الامتداد للتيار الوجداني والانتقاع عنه بسبب هجمة مسألة الأغراض المادية للتجديد بهذا المعنى فإن

أ- الشعر لمعربي كما قال محمد برادة (ص 75) كان يحتدي غودح البارودي وشوقي وحافظ لقرز المفاهيم السياسية والاجتماعية والأدبية التي كانت تشكل محور الحركة الوطنية
 ب- محاولة التأسيس في عمومها إعادة إنتاج للخطاب السياسي كما كانت محاولة لتأكيد القيم الدائمة في مواجهة الخطاب الجماعي .

١١ خطاب نقد النقد وأفق المقاربة التأويلية

تمكنا هذه التركيبات التي قدمنا الآن من وضع اليد على القمة التي يكتسبها هذا العمل من المباحي النقدية والمعرفية والتأويلية كما سلف الذكر .
 هكذا أرى أن هذا الكتاب يتميز بخصوصيات أذكر منها
 1- إعادة الصعود إلى الذاكرة المعاصرة وبالتالي قراءتها عبر أسئلة الحاضر
 2- بناء تصور منسجم لمحاولة التأسيس التي اشتعل بها الرواد والتي تبدو وكأنها محاولات لا رابط بينها

3 إقامة حوار نقدي يستهدف السحث عن نماذج تحليلية قادرة على مساءلة الإبداع في إطار مرجع معرفي متمسك وملائم يراعي خصوصية الموضوع وطبيعة علائقه المعرفية والتاريخية (...) وبالتالي خلق قراءة معاصرة تتعد عن الانطباعية والسجانية وترتاد النص الأدبي بعمق فكري يكف الإنتاجية والخصوصية

4- الإشارة إلى هيمنة عنصر الثقافة مع الشرق (خطاب النهضة العربية) بشكل سلبي سبب ضعف البناء الثقافي العام وتحلفه عن الشرق والعرب، ثم استمرار البنية التقليدية في فعلها الثقافي وبالتالي غياب البعد النظري على مستوى النسق

كل هذه الخصوصيات والتي لا يمكن للمجتمع أن يدمسها ألا داخل صفحات الكتاب وعبر بصا لاغاط القراءة التي مارسها المؤلف، جعلني أتلص أفقا لمقاربة تاويلية أبرر عاصرها الانسجام بالمعنى الهرموطبقي للمصطلح، أي باعتباره "مقاساً للحقيقة، ذلك أن مظهرأ من خطاب ما إذا كان ينشد إعمال التناقض فعليه أن يؤول انطلاقاً من انسجام الكل" (4)

بهذا المعنى، وبانطلاقاً من هذه الفرضية التي رافقتي أثناء القراءة، استتجت ما يلي ' إذا كان ماكنو قد تحدث عن قدرة ذات نظام خطابي(5) تمير المتكلم البشري في مقابل القدرة العظمية التي قال بها شومسكي التي يحصر في إنتاج حمل فإني أرى الأمر في سياق هذا السحث يتعلق بقدرة ذات نظام تاويلي، دون أن قصد بقدره التاويلية إنتاج أحكام قيمة أو أحكاماً يديولوجية أو إسقاط هجوم الذات على الموضوع أو استباق القويم قل التفهم، إن ما أقصده بهذه القدرة هو القوة الاحمادية في التعرية عبر سيرور ب المتكث ولركب والتتميم قصداء الانسجام الذي عاقته ثغرات الانقطاع وانتقل بين الموضوعات والسعي إلى موسوعة الكتاب داخل هذا الخطاب النقدي الذي حكمته أوضاع اجتماعية وثقافية وسياسية وثقافية فرضت حلفيتها عليه وحكمت توجهه بشكل أو بآخر،

وحيث استعمل هنا لفظ التعرية فإن لا أعنيه حتى من المعنى الجيولوجي، ذلك أن مساهمة الرمن التي فصلت بين إنتاج هذا الخطاب وإعادة إنتاجه في خطاب نقد النقد، أي بين الإنتاج والتلقي الواضف ألبسته طبقات سميكة من الحمود والاركان في الرفوف أو حتى بعض أصناف القراءة الإيديولوجية التي لم تكنه بقدر ما عاقت تكلمه وأسقطت حقيقتها عليه، لذلك كان لزاماً على خطاب جديد يقول براهمة السؤال وبشدان المعرفة ويتجنب هذه الكتابة داخل مطورما التاريخي والرمني والاستمولوجي، وبالكشف بدل التعتيم، وبالجهر بدل التستر، أن يختزل وكماً من الإرسابات التي طلت عالقة بجسد هذا الخطاب وتعريفها وإعادة الحياة إليه عبر استطاق ما كان يريد فعلاً قوله، وعبر فهم آليات إنتاجه والظروف التي تحكمته فيه سلباً وإيجاباً.

التركيب

أخيراً أُرْكَبُ كل ما سلف ذكره حول أهمية هذا العمل في ملاحظتين .

1- دعوته إلى تأسيس نشاط ناوولي ينتج عنه تهميش الوظيفة النقدية التي تسعى إلى إبراز الأحكام فقط، وتسي مقصديات، الاستدلال الخطابي واستدراعاتها للخطاب أصول شاعرها وحُثَّ طبعه اشتغاله وأصناف هذا الاشتغال وساهمت في خلق نتائج ذات خصوصية تستجيب للمنطور الذي تشكلت تماثله بأنواعها المختلفة

2 الكتاب لم يقدم فقط بوثيقاً أو تركيباً أو ناوياً لحل نماذج خطابات النقدي في المغرب حول الشعر، ولا قدم فقط عملاً استدلالياً يمكن من خلاله استخراج الثوابت من التعبيرات الخاصة بما شترك فيه هذه الخطابات من مواقف وما نختلف، إنه فضلاً عن هذا، وذلك بحين لهذا الخطاب صمن مطور معاصر شعوري وسقي يجعل المهتم أو القارئ أو الباحث قادرين على إدراك الأسفة الحفية التي تحكم في شؤنه وشعنه بطريقة دون أخرى . وبالتالي تعرض بعضها عدداً مسالماً

أ- ضرورة ترك الأحكام المطلقة التي لا تراعي المسافات الزمنية والأوضاع السوسيوثقافية المتحركة في إنتاج فترة تاريخه ما

ب- ضرورة محاربة التأويل المشروط بقوانين النسبية واستحضار السياقات الترددية والموضوعة التاريخية والاقتصاد الرمزي وثنائس القصائد الفكرية العام(6)

وهذه أشياء عثرت عليها فصول الكتاب كما عثرت عليها حائته بوصوح (ص 121) فلاحظ أن الخطاب النقدي والشعري قد دخلاً معاً في تجربة خصبة ومعقدة كانت حصيلة لما يسمى بمعصر النهضة، وهي معاناة واحدة فيها الشعر واشتر مطهر العرو الإجمالي، كما واحدة وصعبة لاحظاظ ولتأخر الرمزي، فكان الرقص والقبول محوران أساسيان في حداثتهم تتأثر بكل المعطيات والالاسات المحيطة بهم، وهذا أمر يجعل من ريدتهم نموذجاً يمكن أن نعايه هذه الريادة من نعر وفشل، لا يمكن بأي حال أن نعتبرها مجرد صدى صليبي لا يجري في الشرق العربي .

وأختم هذه القراءة بسؤالين يدي لي ضروريان

الأول ماهي دلالة العنوان المحايد؟ هل هو محاصرة للموقف الإيديولوجي أو قيد للمعنونة أم هو فتح لب التتميم على مصراعيه؟

الثاني هل يمكن أن نتنظر جزءاً ثانياً لهذا الكتاب يستنطق المراحل اللاحقة لنقد الشعر بالمغرب، خصوصاً وأن انتدح النقد المغربي على أدوار إحرائية (شعرية وسيمائية) كان مسوقاً بمرة سيادة نقد جمع بين الواقعية والبنوية وتوسط بذلك العقد بين التقليد وما بعد الحداثه؟

هوامش

- 1- عبد الجليل باظم
بعد الشعر في الحرب الحديثة
«» موقال، نشر 1992
Mano valdés 2
De l'interprétation- P 275
in. Théorie littéraire (ouvrage collectif)
Dominique Maingueneau 3
Genèse du discours
Ed. Pierre Mardaga (1984)
FERNAND HALLYN 4
l'harménentique P 315
in. Introduction aux études littéraires
méthodes du texte
(ouvrage collectif)
Ed. Ducolot Paris Gambiot , 1987)
- 5- مانكينو مرجع مذكور
- 6- يستحضر هذا المعايير ستميه إلى الحمل البلاغي والتداولي دود الخوض في «معاييرها» وقد بدت له نادية ورء
التوجه العام للكتاب سواء صرح بها أم لم يصرح ، بحيث لا يمكن بمحضهص إلا أن يستشبع ذلك أثناء القراء
التحقيق

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢	٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠	٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢	٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤	٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠	٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦	٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠
١٠١	١٠٢	١٠٣	١٠٤	١٠٥	١٠٦	١٠٧	١٠٨	١٠٩	١١٠	١١١	١١٢	١١٣	١١٤	١١٥	١١٦	١١٧	١١٨	١١٩	١٢٠	١٢١	١٢٢	١٢٣	١٢٤	١٢٥	١٢٦	١٢٧	١٢٨	١٢٩	١٣٠	١٣١	١٣٢	١٣٣	١٣٤	١٣٥	١٣٦	١٣٧	١٣٨	١٣٩	١٤٠	١٤١	١٤٢	١٤٣	١٤٤	١٤٥	١٤٦	١٤٧	١٤٨	١٤٩	١٥٠	١٥١	١٥٢	١٥٣	١٥٤	١٥٥	١٥٦	١٥٧	١٥٨	١٥٩	١٦٠	١٦١	١٦٢	١٦٣	١٦٤	١٦٥	١٦٦	١٦٧	١٦٨	١٦٩	١٧٠	١٧١	١٧٢	١٧٣	١٧٤	١٧٥	١٧٦	١٧٧	١٧٨	١٧٩	١٨٠	١٨١	١٨٢	١٨٣	١٨٤	١٨٥	١٨٦	١٨٧	١٨٨	١٨٩	١٩٠	١٩١	١٩٢	١٩٣	١٩٤	١٩٥	١٩٦	١٩٧	١٩٨	١٩٩	٢٠٠

نقد النقد



الغدير الشغري

النقد النقد

الأول

معاينة النقيب إلى م
التشكيك بالأدب والنقد في القرون
العشرية لتكوين فكرة صحيحة
عن الأدب والنقد

الثاني

معمل القبول لا يفرجه
تكوين هذه وحدة وسرود
موقف أيديولوجي كان أكثر
مراعاً ثامناً من النقد
الأخرى

يحيى آخره فهو يحيى إلى
براجية العلمية في الأعمال
النقدية - بدون الإقطاع عن
العلمية - وهو يحاول مزجها
أفكاره من أولاً من طريق محاولة
نقد ذلك صريح وواضح في
محاولة لإثباته القدرية معه
وذلك يتم الجلس بين القراء -
كيميائي - ويبدأ الكتاب -
كمطبخ



كتاب نقد النقد

نودروف، يمتاز
علماء في الكتابة النقدية، محمد
فيه ما هو فكري وعلمي، بما هو
علمي وثقافي فهو صورة حيوية
فكرية، تتطوّر لها التغيرات
والأفكار بدلاً من الأحداث
والوقائع لتعبية، وتقع أهمية
هذا الكتاب، في طريقة مؤلفه
التي أمضى أكثر من ربع القرن
تقريباً ومفكراً ومبحثاً في الجلس
الوطني للبحوث العلمية في
لوس، ومدير مركز الأبحاث
للثقافة واللغة، قد أقر ونودروف
في صدار النقد وعموم اللغة
والأدب في فرنسا منذ قدم إليها
مهاجراً في عام ١٩٦٣، من
طريقه عرفت لوس تخصص
اشكاليات الروس كما كتبها
روادها، في كتاب بعنوان
مظنمية الأدب: العلم في
نودروف بالشرح والتحليل،

ثم قدم كتابات ميشاليل يانين
إلى اللغة الفرنسية أيضاً،
والأهم في كتابه، حياها العديدة
ومها
• الأدب والدلالة
• ما هو النقد
• ميشاليل إلى الأدب الفنتازي
• شعرية النقد
• نظرية الرسم
• أنواع القول
• الرسم والتأويل
• ميشاليل يانين لها
الموازي

وي كتابه الأخير نقد
النقد، يذكر نودروف القصد
من كتابة مثل هذا الكتاب بأنه
معالجة موضوعين متداخلين:

١- من طلبة اللغة لامية
٢- من طلبة اللغة لامية
٣- من طلبة اللغة لامية
٤- من طلبة اللغة لامية
٥- من طلبة اللغة لامية

ثم يورد تودوروف حجة أخرى لدحض مقولات الشكليين يقول - لتبقى اللغة الشعرية وتطبعها اللغوية والفنية (أي غياب أي وظيفة خارجية) يكتويها أكثر نسبة من اللغة العلمية أو اليومية، إن العمل الشعري هو عصبه ذلك الأبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه، يفضل ذلك ينظر إليه بقلته أكثر من كونه ينظر إلى مجال آخر

ولا يمكن، تودوروف، بذلك بل يرد مقولات الشكليين من اللغة الشعرية إلى أصولها في مجالات «كانط» و«كارل» بلبس «موسر» و«تيليه» و«أوجست» وسهم شعير «مات» أيهم مصير اللغة والإبداع، ويورد هذه الفقرة له شغل، لتأكيد فرضته

كلما كان الخطاب ثقياً، كلما قد يترد الفاتية، والقصير على الارتباط الحاد، إن وجهة الشعر هي تماماً عكس ذلك، وبالتالي، متى يمتلئ الشعر أنه خطاب حاد قائم في ذاته، وأنه لا عدم أي أمر خارجي، وأنه يحدث في نتائج دعى عدد بوضع آخر، عليه أن يشكل نتاجه الرسي الخاص، على هذا النحو وحسب منهم إخراج الشئ من الواقع ويوضع في تعاقب دعى خيال، وميرك غريباً منتظماً من التفاعلات، ورواً في الخطاب فيه من هنا هذه الظاهرة لتدفعه لسان الذي يتملص عن قصد، في ظهوره الأكثر حرية - عندما يستعمل ككلمة صرفة - من طلبة الشكليين الذي يسيطر عليه بصلابة من ناحية أخرى

وتصنع لدور عرب ظاهراً من مقبولة - هذا القانون هو من الإبداع - النعم

ثم يعيد تودوروف سببه الشكليين - مرة أخرى - إلى الرومانيك، ويرى كليل على ذلك أن جاكسون في كتاباته الأولى كان يورد دائماً معنى مفتاح هذه المرحلة من حياته العسكرية هما «الارسية» و«واليس» و«ما من حصد الرومانيك سواء للحيات الأولى أو للوفات الثاني التي أنست للأيديولوجية الرومانيك

بعض تودوروف ملزم بالتالي ليات على لتأقش أفكار الشكليين ربحهم لهم، بعد أن بين مدى تمسكهم بالشكل كرسبلة للإدراك الفن وهو صمد يعود إلى القرون - ١٩٨٧ م - ١٩٨٧ م

و«شكوك تودوروف»
«شكوك تودوروف»
«شكوك تودوروف»

«هنا يمكن الإبداع»
«هنا يمكن الإبداع»
«هنا يمكن الإبداع»

يورد تودوروف «مقطعاً» مركباً، لشكوك على هذا التناقض الذي يميز أطروحات الشكليين

«بدءاً لاحتباس»
«بدءاً لاحتباس»
«بدءاً لاحتباس»



الإدراك في الفن لا له في حله سيورته - ما هي بيبي طاجا طاجا هو طريقه حبيب مصرو - ١٩٨٧ م - ١٩٨٧ م
«و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»

«و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»

«و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»

ما هي ضرورة ذلك كله؟
«و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»

يهدد صيداً نخباً - نخباً - للنسرد والتوفيقية - للإبداع والإبداع

١٩٨٧ م - ١٩٨٧ م

من نعم بأحد - تودوروف أن الشكليين «تلتصت» هم نقطة إنطلاقهم في المجالات الرومانيك أن يمدوا على ممارسة هم عطايات جديد وفي ذلك «كاتبه» حقيقي»

ثم يرتف «سوف يكتمل» للشكاليين - هذا التحليل - أن الخصومية المذكورة لا وجود لها، أو بصير أدق لا وجود لها إلا في إطار تاريخي وثقافي صمد، إما ليس له وجود كلي أو أبداً، ومن ثم فإن التصريف النهائي الداعية غير مدبر، وبصورة معارلة ستدعى عرصات الشكلانيين الزم مطبق عصب، هم إن نتائج مناقضة للمنطقية

ذلك أن رسائل الصداقة قد تكون في حصرها وثقة من الحياة اليومية، بين تحول في حصر آخر إلى راحة - حيث - أدبه هذه - «نكسب» و«ب» - «و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»

في حياة السطورة أو المتد الحواري الذي احتدم تودوروف على مدار الكتاب «يشر به» يدكرنا كيف «وتع» التمتع السياسي على الحياة الشكلية و «أصبحت» جميع المسائل التي أثارها حرمة في اتحاد الجمهوريات الإمبركية السوفية، خلال عقود عدة «و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»
«و«شكوك تودوروف»



نقد النقد

بدر توفيق

الى الدكتور محمد منلور

الكلمات الطيبة
والذكريات الحشنة
كل طريق بضمن!

.....

واخترت أن تملو على الضجة فى السافة المحاصرة
وأن تظل واحدا ، ومجمعا
يشرب منك الناس نخب الضحكات المزهر
ويستعيدون على خطوك صوت القبل المجنحه

.....

فى عالم ضاقت به كل مزايا الأجنحه.
وكننت وحدك الذى يملك تلك المقدره
حين أردنا أن نكون خفقه بين حروف الكلمة
فانبعثت على شفاهاك الرقيقة المعبره
تعزف لحنا، صورة، مصرية الحديث،
تصدر فى الفكاهة المخاطره
تأسف من وقفنا المتحذره
وتستثيرنا فى لحظة التأمل العميقة المحتشده

وساعة البذل الصموت المؤمته.

ملتزم المنهج مُعلّم العبارة

تفرقت واجتمعت بين يديك الكلمات والعبارة

وانت تغزل الشباك مومثاً متضخ الإشارة

بأن صحبة تردنا لدورة البكاره

تبدأ حين ينتهى هذا النسيج



وحين ترتدى الوجوه سمرة الأرض وخضرة الحضارة

تنطلق الشرارة

تولد فى أعماقنا البشارة

ويهدأ الجرح الذى ينزل فى مضاجع الاماره.

.....

ضاقنا بنا الأرض وآثرت البقاء فى ضجيج المعركة

تشهر فى صدر الوقوف الحركة

تحمل السحابة المهاجرة

بالقلق المبدع والمثابرة

تفتح مغلق المفاهيم الى مجاهل النفس وحكمه الزبارة

.....

حتى اذا أصبحت فحما يتخطى الدائرة

ضقت بملك المنزل

وشئت أن تتركنا. فى ثكنات القاهرة

وأن تسيّر صامتاً.. مبتعداً

فى لحظة اللغو المرير لمقفلة

فاصطدمت عيوننا،

وأطبق الليل ثقبلاً.. موحشاً.. مجترنا

وقصر العزم عن الدفع، فأبطأ القطار

ثم توقف..

وارتفع الستارا!

دراسات

نقد النقد

في المفهوم والمصطلح والمقاربة المنهجية

بقلم: د. محمد مريتي
(المغرب)

سئل أبو حيان التوحيد قديماً عن بعض الفصايا المتصلة بمراتب لثروا والشعر، ومواطن الاختلاف والالتلاف بينهما ووظيفة كل منهما فرد على ذلك بقوله: إن الكلام على الكلام صعب، وحين سئل: لم؟ هال؟: "لأن الكلام على الأمور المعتمدة فيها على صور الأمور وشكولها" لني تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحسن ممكن وفصاء هذا متسع والمحال فيه مختلف، فأما الكلام على الكلام، فإنه يسور على نفسه، ويستس بعضه بعضاً ولهذا شق النحو وأشبه السحر من لسطق"^١.

كان أبو حيان التوحيد من خلال القولة لسائلة بشعر بصعوبة لكلام على الكلام، وأن هذا لنوع من الكلام لاخير له ميزة خاصة تختلف عن الكلام في مستواه، لاو، وذلك بالنظر إلى صبيعة موضوعه وأدواته النظرية والمنهجية والمصطلحية.

تكرر هذا الإحساس لدى نقاد عرب وعربيين، في العصر الحديث، حيثما أرادوا الحديث عن منهج نقد النقد، هذا ما يمكن استنتاجه من حديث "رونيه ويليت" و"أوستين وارين" عن "الأدب والدراسات الأدبية"^٢ وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين العرب حديثاً، وهو يبحث في "النقد البنيوي والنص الروائي"، فقد تحدث

١ أبو حيان توحيد، لإمتاع وتأسيس، مكتبة بصرية، بيروت، ص١٤٣، من ١٢٠ ٣١

٢ رونية ويليت، أوسين وارين، نظرية الأدب، ترجمة الدكتور محي الدين صبيح، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١ ص ٣.

وإذا كان "النقد" لغة ثالثة
تستغل على لغة أولى هي "الإبداع
الأدبي"، فإن "نقد النقد" لغة ثالثة
تستغل على "نقد الإبداع". لكن، رغم
اختلافهما في الموضوع فهما يتفقان
من حيث طبيعة الخطاب القائم
على أسس نظرية وأدوات إجرائية
تؤطر الممارسة التحليلية. لذلك فإن
"النقد" و "نقد النقد" يتوسلان بنفس
آليات الحجاج والتدليل التي تحقق
مقصده الإقناع ولتأكيد ذلك نتتبع
هنا إلى أن رولان بارت قد تحدث في
بعض كتاباته عن العلاقة القائمة
بين النقد وعلم المنطق

من المقرر لعشور ولكنه كان سنعمالا
يطغى عليه الطابع لغوي، في غياب
ي نظير نظري.

قد أشار سيرج دوبروفسكي
Serge Dobrovsky في سياق
السجال الذي كانت قد أثارته كتابات
"بارت R. Barthes" حول لنقد
الجديد (١٩٦٥) إلى أن ما نحتاج
إليه هو "نقد النقد" ٥، الذي يعنى
بتقويم المناهج المختلفة التي تحكم
النقد المعاصر، مع النظر في فلسفة

عن بعض الصعوبات التي عترضت
بحته، فأشار إلى صعوبة إيجاد منهج
يسجم مع البنيات النقدية لمتباينة
هما هو المنهج الذي يمكن أن يساعد
على مواجهه هذا لمس لتقدي المحتتم
لبنيات؟ كيف يجب قتحامه و لدخول
في حوار نقدي معه؟ كيف يتناول المنهج
جميع عناصر البنية لنقدية دون لوقوع
في لموصى و لتكررة؟ كيف يجمع بين
المنهج لبيوي و لحوار النقدي" ٣

إنها صعوبات يمكن أن تعترض أي
باحث في مجال نقد النقد، وتطرح أكثر
من سؤال حول مسحية التعامل مع
الأعمال النقدية موضوع البحث. وقبر
عرض المقاربات المنهجية التي اعتمدها
الباحثون في الموضوع، أرى من المناسب
في البداية الوقوف عند الدلالات
والأبعاد الاصطلاحية والتداولية لهذا
الزوج المفهومي "نقد النقد" رفقد
"صار مقبولا منذ مائة سنة عند الباحثين
الإبيستمولوجيين والمهتمين بمناهج
العلوم، القول إن "طبيعة الموضوع هي
التي تحدد المنهج". وادس هالخطوة
الأولى في كل بحث علمي هي تحديد
الموضوع والتعرف على طبيعته" ٤.

المصطلح

يمكن اعتبار هذ لمصطلح حديث
لميلاد نسبيا. صحيح، قد نجد من
سعمه في لغز منذ لعقد السادس

٣ محمد سويرتي، نقد البيوي و لنص لرواقي إفريقيا الشرق. ١٩٩١ ص ١٦٠

٤ محمد عبد لجاري، المنهجية هي لأكب والمعموم الإنسانية، دار توفال للشعر ١٩٨٦ - ١

٥ Serge Dobrovsky. Pour quoi la nouvelle critique. Mercure de France ١٩٦٦. p ٣٥

الكاتب يثير قضايا هي من صميم المواضيع التي يشتغل عليها ناقد النقد، مثل إنشائه إلى وجود نوعين من النقد "نقد تطبيقي" يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليه "وبعد تأصيلي" "يتحول الناقد فيه إلى منسرع وفيلسوف". إذن، على مستوى التصور يلاحظ أن الناقد يدرك الفرق الموجود بين "نقد الإبداع" و "نقد النقد"، وأن هذا النوع الأخير في مستوى ثان من الممارسة النقدية، مما يطرح جملة من المشاكل والصعوبات لا تعرضن الناقد في المستوى الأول

تلك لمهاج وتطبيقها^٦ سيظهر هذا المفهوم باصطلاح آخر هو "نقد الأفكار الأدبية"، هي كتاب لـ "مارينو أدريان" Marino Adrian (٧ سنة ١٩٧٧)، وهو كتاب يعبره إعادة بناء للمراحل الأخيرة لتفكير النصفي، وذلك من خلال "نقد نوعي النقدي للأدب"^٨، وستظهر بعد ذلك في العقد الثامن من القرن العشرين العديد من الكتب التي تشتمل على

النصوص النقدية، مثل كتاب "جون ياف تاديي Jean Yves Tadié" "النقد الأدبي في القرن العشرين" ٩ و "نقد النقد" لـ ترفتان نودوروف Tzvetan Todorov ١٠. لكن الملاحظ أن هذه الكتابات لم تتعرض لمفهوم "نقد النقد" على نحو تطري مستقل، بعض أهم كتاب تناول هذا الجانب هو كتاب "السكندرسكو S. Aescandrescu" ١١

وقبل تفصيل لحديث في لأبعاد لدالية لمصطلح "نقد النقد" ومفهومه وأشكال توظيفه عند الباحثين العربيين لذين تمت الإشارة إليهم سابقاً، نقف عند أشكال حضوره ومستويات تدوله في لنقد لعربي الحديث، نميز في هذا الإطار بين مرحلتين

مرحلة الاستعمال النصفي لهذا الروح الاصطلاحي "نقد النقد"، هي الممتدين لربع والخامس من القرن العشرين، وهو استعمال يطلق من المعنى النصفي للمصطلح، دون استيعاب لاسسه النقدية والفلسفية،

فقد تحدث لعقاد - في مقدمة ديوانه بمد الأعاصير عن لعصية والهوى ولذاتية في لنقد المعاصر، وهو يرى أنه لا مغيص من "نقد النقد"، لتقرير قيمه لأدب ولقر ١٢.

^٦ Ibid

^٧ MARINO Adrian, La crit que des idées littéraires, Presse Universitaire de France, Bruxelles, ١٩٧٧

^٨ Ibid, P ٧١

^٩ Jean Yves Tadié, La critique littéraire au xxeme siècle, Belton, ١٩٨٦

^{١٠} T. Todorov, La critique de la critique, un Roman d'apprentissage, Paris ١٩٨٢

^{١١} S. Aescandrescu, "Discours d'interprétation" la critique littéraire, Metadiscours et théorie de l'explication, Hachette université, ١٩٧٢ Paris.

نقلا عن بدري صيدو "التيارات المعاصرة في النقد الأدبي: الأنجوسعصرية، ١٩٦٣ من ٥٤١٢٠

كما كتب الأستاذ أمين الخولي مقالات على صفحات جريدة "الأهرام" كان موضوعها نقد النقد، ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل" ١٢.

كما أشار محمد غنيمي هلال إلى ضرورة الاستعادة من نظريات النقد هي العصور المختلفة، والمعاصرة بينها لاستخلاص لحقائق الموضوعية التي تكون دعامة لنوق سليم... هذا العمل يسميه غنيمي هلال "نقد النقد" ١٤.

وقد كتب عبد العزيز قنقيرة كتاباً نص في عنوانه على المصطلح المذكور: "نقد النقد في التراث العربي" ١٥، وهو يهم نقد النقد فهما خاصاً، إذ يقصده كما سر عن ذلك في مقدمة الكتاب تلك كتب اسبقية التي ألها أصحابها معنيين بها كتباً أخرى (١) ١٦.

بـ ستظهر بعد ذلك في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين دراسات تتبني منهجاً في مصطلح "نقد النقد"، ضمن منظور يأخذ بعين الاعتبار طبيعة هذا المبحث النقدي المتميز، وهي دراسات تجمع في الغالب بين التأطير النظري للمصطلح، وبين الممارسة لتحليله التي تشتمل على نصوص نقدية معينة، وهي أعمال ستعود إلى لحديث عنها

هي موضع لاحق من هذا البحث ولا شك في أن هذه الأبحاث قد حاولت شييد ملامح خطاب نقد النقد في الأدب العربي الحديث، وذلك بهدف اكسابه وصفيته الاعتبارية لخاصة ضمن مكونات لحقل الأدبي.

المفهوم

ما هي دلالات هذا الزوج الاصطلاحي "نقد النقد"؟ وما هي علاقته بموضوعه (الذي هو النقد الأدبي)؟ وما هي علاقته بالأدب؟

"نقد النقد" خطاب واصف للنقد، إنه خطاب يجعل من النصوص النقدية مداراً انتقاده، وهذا ما يتضح مما ذكره "السكندرسكو S. Aescandrescu" في تحديده لنقد النقد باعتباره "خطاباً ما ورائياً يرتكز وجوده بوجود خطاب آخر" ١٧، وفي كون وظيفته تتجسد في "شرح الخطاب الموضوع وتفسيره" ١٨، ويبقى سر وجود "نقد النقد" هو وجود "النقد ذاته" وهي حاله غياب النقد "تنتهي ضرورة خطاب ما ورائي حوله" ١٩.

يثير هذا التحديد بعض لقضايا المتصلة بالعلاقة بين "نقد النقد" و"أسقذ"، وهي علاقة تطرح بعض الالتباس من أن يصبح العلم مطابقاً

١٢ نفسه ص: ٦٥

١٤ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث دار نهضة عربية القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٢٠

١٥ عبد العزيز قنقيرة، نقد النقد في التراث العربي، المكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٥

١٦ نفسه، ص ٨

١٧ S. Aescandrescu, Discours d'interprétation " la critique littéraire Métadiscours et théorie de l'explication, p ٢٠٢

١٨ Ibid. P" ٢٩

١٩ Ibid. P" ٢٨

لموضوعه، يقول في هذا الإطار إن هذين المجالين لا يمكن لهما أن يماهيا تماهيا مطلقا لا في الموضوع، ولا في الأسس المعرفية الفلسفية، ولا في الأدوات المنهجية والإجرائية، لكن في الوقت نفسه، لا يمكن تصور فصل مطلق بين "نقد النقد" و "النقد"، وإنما يمكن أن ننسج علاقة بينهما في حدود التشبيه الذي أعطاه نورث روب فراي لتوضيح العلاقة بين علم القراء وموضوعه، الذي هو الطبيعة : فالقراء كيان منظم من المعرفة عن الطبيعة وليس الطبيعة^{٢٠}.

ما هو النقد؟

يقول رولان بارت - يتحدث الروائي أو الشاعر عن أشياء وظواهر سواء كانت خيالية أو حقيقية (...) إلى العالم موجود والكاتب يكلم. هذا هو الأدب. أما هدف النقد فمختلف جدا، فهو لا يتعامل مع العالم. بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها الآخرون. إنه خطاب على خطاب La critique est discours sur un discours لغة ثانية، أو لغة ما ورائية كما يقول علماء المنطق^{٢١}.

وإذا كان "نقد" لغة ثالثة تشغل على لغة أولى هي "الإبداع الأدبي"، فإن "نقد نقد" لغة ثالثة تشغل على "نقد إبداع". لكن، رغم اختلافهما

في الموضوع فهما يتفقان من حيث طبيعة لخطاب الفائم على أسس نظرية وأدوات إجرائية تؤطر لممارسة التحليلية. لذلك فإن "نقد" و "نقد النقد" يتوسلان بمس آليات الحجاج ولندبير لكي تحقق مقصدية الإضاح ولتأكيد ذلك نشير هنا إلى أن رولان بارت قد تحدث في بعض كتاباته عن العلاقة القائمة بين النقد وعم المطلق^{٢٢}.

ويقدرها ما يكون التساؤل عن مفهوم النقد مشروعاً لفهم "نقد النقد"، فإن التساؤل عن الأدب ضروري لفهم النقد، ومن ثم نقد النقد

يرى رولان بارت أن النقد والأدب يلتقيان داخل الشروط الصعبة نفسها في مواجهة لموضوع نفسه، وهو اللغة^{٢٣}. غير أن هناك خلافاً بين "الأدب" وال"نقد" على مستوى طريقة تعاطيهما مع هذه اللغة. فالخطاب الانداعي الأدبي تطلع عليه "الوظيفة الشعرية" Fonction Poétique. وبعبارة جاكوبسون Jakobson، ومن ثم يكون هناك اهتمام بتحقيق أدبية النص، في حين يفترض في خطاب النقدي التركيز على الوظيفة المرجعية Fonction référentielle. اللغة هنا ذات طبيعة إخباريه و صفة^{٢٤}.

لكن، مع ذلك يبقى الحديث عن

^{٢٠} نورث روب فراي شريح نقد ترجمة محمد عصمور عم ١٩٩١، ص ١٢

^{٢١} R. Barthes, Essais critiques, ed seuil ١٩٦٦, P^٢ ٢٥٥

^{٢٢} يمكن الرجوع في هذا الإطار إلى

Svend Erik Larson, Sémiologie Littéraire, Essais sur la scène textuelle, tra" Française.

Arndt, University presse ١٩٨٠, p^٢ ١١٩

^{٢٣} R. Barthes, critique et vérité ed seuil, ١٩٦٦, Paris, p^٢ ٥٧

^{٢٤} R. Jakobson, Essais de linguistique générale, ed minuit, 4٧٠ p^٢ ١٢

^{٢٥} يعين هذا على ماركسيو ناسكال وبحسبه لعلاقة المنطق بالغة الشككية واللغة الطبيعية أنظر ماركسيو ناسكال، الاتجاهات لسيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الأساتذة هريفيك لشرق، ١٩٨٧، ص ٥٣

١. المقاربة الوصفية

نسميها كذلك، لأن هذه القراءة هي أقرب إلى "الوصف" و"الاستساح"، منه إلى القراءة التحليلية القائمة على التحليل والتعليل والتأويل؛ إذ يكون هدف ناقد النقد هنا هو الحرص على إعادة إفتاح النصوص النقدية بـ "أمانة" وبـ "أقل تدخل ممكن"، دون أن يتقيد بأي نظام منهجي معين. وتصبح الممارسة النقدية هنا أقرب إلى التأملية والانطباعية، في غياب قام للضوابط المنهجية التي تصبط عمليه نقد النقد. ولعل هؤلاء ينطلقون من فهم (أو وهم) مفاده أن التقيد بالمنهج هو من اختصاص "ناقد الإبداع" وليس "ناقد النقد". ذلك أن المادة التي يشتغلون عليها هي النصوص النقدية التطبيقية لا النصوص الإبداعية التي تسلم منها معنا هي قراءتها وتحليلها.

نصادف هذا النوع من نقد في بعض لكتب النقدية لعربية التي نعتت معى لتعريف بالمذاهب والاتجاهات النقدية لغريبه لمعاصرة، من خلال رصد مختلف لممارسات نقدية وتصنيفها بحسب مرجعياتها لتاريخية، أو لاجتماعية، أو لنفسية، أو النغوية... الخ ٢٨.

كما صادف هذا النوع من

الأدب، تعريفاً ونظيراً وممارسة - هو هي النهائية شأن من شؤون لنقد بل تبدو المسألة أعمق من ذلك في نظر تودوروف حين يربط بين النظره للأدب والنقد، فيقول : "إن تغيير صورنا النقدية ليس ممكناً إلا إذا جرى تحويل في الوقت نفسه لفكرة لمكونه عن الأدب ٢٦

إن الحديث عن مفهوم نقد النقد يستلزم إثارة بعض الجواب المتبعة بالصورت المنهجية، وذلك على عيار أن هذه الممارسة التحليلية تستلزم - على حد تعبير أدريان مارينو "وجود تصور مساعد (٠) يتم لاشتغال عليه كبرامج وكمنهجية علمية خاصة ٢٧.

المقاربة المنهجية

يمكر القول عن لمطبيقات المنهجية المعتمدة في نقد النقد أنها لا تخرج عن واحدة من لخيار للمنهجية التالية لا لمقاربه الوصفية.

مقاربة الإيديولوجية.

لمقاربة الإيسيمولوجية

وهيما يلي تفصيل الحديث عن هذه المقاربات الثلاث، مع تقديم أمثلة من النقادين العربى والعربى، وتحسن نموذج يمكن أن يكتسب طابعاً تمثيلاً لكل مقاربة من المقاربات المذكورة

٢٦ دررهن تودوروف نقد النقد، ترجمة د. سامي سويد. منشورات مركز الإبداع لقومي، بيروت ط ١ - ١٩٨٦، ص ١٤٩.

٢٧ Adrian MARINO la critique des idées littéraires. p ٢٤

٢٨ تشير على سبيل المثال لا الحصر إلى لكتب لتالية

Jean Yves Tadié. la critique littéraire au xxème siècle. Belfond. ١٩٥٦

Roger Fayole. la critique littéraire. A. Colin ١٩٦٤

Pierre Brunel et les autres. la critique littéraire. que sais-je? PUF. ١٩٧٧

لدراسات في الكتب التي اهتمت بإعادة قراءة النقد العربي القديم، وهي دراسات ظهرت منذ أوائل القرن العشرين، لكنها تصدر عن نفس الأطر المعرفية والمهجية القديمة، ولا تستثمر المكتسبات المنهجية والتعليلية التي أحصتها المعرفة النقدية الحديثة^{٢٩}. كما ظهرت بعض الدراسات التي تهتم بدراسة النصوص النقدية العربية الحديثة، من خلال العمل على تأطير هذه النصوص ضمن اتجاهات نقدية محتشفة، مطابقة للتصنيفات المتداولة في النقد العربي الحديث^{٣٠}.

لتبسيط الضوء أكثر على هذه الجوانب، سنطلق من مثال فحدد من خلاله العناصر المنهجية لهذه مصرجة في نقد النقد؛ وقد وضع احسنا هذا عن كتاب "لنقد لأدبي الحديث أصوله واتجاهاته" للدكتور نجيم كمال زكي وذلك بالنظر إلى مؤامراته التمهيدية ويهملنا على الخصوص القسم الثاني من الكتاب، وفيه يتحدث عن اتجاهات ومناهج النقد العربي الحديث وهي (المنهج التكاملي المنهج الاجتماعي المنهج النفسي المنهج الانطباعي).

نقد عتمد لناقد في تحليله على نماذج وأمثلة لكل منهج من المناهج السالمة لذكر، لكن المؤلف يقف حائراً وهو يبحث عن طريقة أو الأسلوب

على حد تعبيره الذي يمكن أن يدرس من خلاله تلك النماذج، لتأمل ما ذكره في مقدمة الكتاب :

ومن ثم يكون أمامنا أن نتعرف سادئ دي بدء على بعض الحطوط العريضة التي تساعد على فهم لأسلوب لدي أخرج به الكتاب ولسمه فكرًا نقدياً أو منهجاً خاصاً في النقد أو برعه بقديه فالتصميمات لا تهمل، أو نعلمها توحى بشيء ربما لا يكون مقصود لرائه، وبطرق القصصية مطروحة أو قائمة ويظل لحل بعيد غير محتمل، وفي كل الحالات أو أيها إن شئنا بواحد لكتاب لأنه لم يبين لغاية ولم يحدد لهدف، وأحسب أنه قد آن الأوان لمرغم أن نسرد بعضاً من وللقاد نوعان - ولحصر هب مقبول فيما أطر نقد بطبيعتهم يعود على رصد الأعمال الأدبية، ونناقشتها والحكم عليها، ونقد تأصيلي أو تشويحي يتحول الناقد فيه إلى مسرع ويسوء وأما تنوع الأول من كتب فهم سدين يتقنمون لتتاح الأدبي ويمسروبه أو يحسنونه، ولنوع الثاني منهم يختار من الآثار الأدسية ما يمكن أن يرسم منهجاً أو يثير قصصية أو يكشف عن فكر نقدي متكامل ينتزع به الأدباء ولتأديون^{٣١}.

هذه الفقرة الطويلة المقتطعة من الكتاب تسمح بإبداء جملة من

٢٩ من هـ و الكتب

د- احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت ١٩٧١

د- عبد العزيز فتيحة نقد النقد في التراث العربي، لأجلو مصرية ١٩٧٥

- محمد زقزلو سلام، تاريخ النقد العربي، دار المعارف، د ت

٣٠ من هذه الكتب على سبيل مثال :

د- أحمد كمال زكي، لنقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨١

د- عمر أحمد الطالبي، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليمر للنشر والتوزيع، ط ١ : ١٩٨٨.

د- أحمد إبراهيم الهولري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط ١ : ١٩٧٨

٣١ د- أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة

و لنشر - بيروت ١٩٨١، من ٧-٨

لملاحظات.

على مستوى المصطلح، يبدو لناقد حائرا في اختيار المصطلح المناسب للعمل الذي يقوم به، هل يسميه، فكرا نقديا" أو منهجا خاصا في النقد" أو "ترعة نقدية"؟ لكنه لا زال لم يهتد بعد إلى ليس الذي يشغل فيه.

لكن على مستوى المفهوم، نلاحظ ان لكاتب يؤثر قصايا هي من صميم الو صيغ التي يشغل عليها ناقد النقد، مثل إشارته إلى وجود نوعين من النقد 'نقد تطبيعي' يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليه' "ونقد تأصيلي" يتحول الناقد فيه إلى مشرع وفيلسوف". إذن، على مستوى التصور يلاحظ أن الناقد يدرك الفرق الموجود بين "نقد الإبداع" و "نقد النقد"، وأن هذا النوع الأخير في مستوى ثان من الممارسة النقدية، مما يطرح جملة من المسائل: بصعوبات لا يعترض الناقد في مستوى الأدب لهذا يستعمل مصطلحات دالة على التقدير الكبير للدور الذي يقوم به ناقد من هذا النوع؛ من هذه المصطلحات "فيلسوف"، "مشرع"، "تأصيل". ثم إن من مهام ناقد النقد التنظير للأدب وتوجيهه لنقاد؛ إذ يمكن له - حسب تعبير الدكتور أن "يرسم منهجا أو يثير قضية أو يكشف عن فكر نقدي متكامل ينتفع به الأدباء و المتأدبون".

إن كتاب الدكتور أحمد كمال زكي

مثال لدراسات نقدية التي يكتفي فيها الناقد بممارسة عملية نقد النقد، في غياب تصور منهجي يمكن من صيغ عملية التحليل. فالناقد يكتفي باستعراض ووصف الأعمال النقدية انطلاقا من الاتجاهات التي يكتب من خلالها النقد، لكن عملية الوصف هنا تبقى في حدودها البسيطة، في غياب الأبعاد التحليلية الإستمولوجية. ولا شك في أن اعتماد هذه الطريقة في نقد النقد لن تقدم خدمة كبيرة لمعرفة النقدية، فهي تكتفي بإعادة عرض ما قدمه لناقد بصورة تكون هي الغالب مخنة ودون المستوى الذي كانت عليه المادة النقدية في صورتها الأصلية، وهي بسبب ذلك غير قادرة على تأسيس واكتشاف معرفة جديدة بالمادة النقدية

٢-١ المعايير الإيديولوجية

تستند الدراسات التي كتبت ضمن هذا المنظور بشكل أو بآخر إلى المرحعية الماركسية. سواء في صيغتها الإيديولوجية التنفيذية، أو هي نسختها المنقحة، ضمن البنيوية التكوينية. ولا شك في أن الأمثلة لهذا النوع كثيرة، سواء في النقد العربي أم العربي.

فعلى مستوى النقد لعربي، يمكن الإشارة إلى كتاب "أفانريس Avner Ziss" ٢٢، إذ يقدم فيه فراءة تحليلية لتصوص نقدي، من منظور

Avner Ziss, Elements d'esthétique Marxiste. Tradant du russe par Antoine. ٧٧

١٩٧٧ Garcia. ed du Progrès. U R SS

هي درسته عن "محمد مندور وتنظير النقد العربي" ٢٨.

يمكن القول: إن هذا الاختيار غير سيم من الناحية المنهجية؛ لأن ناقد النقد يعتمد هنا منهجا من مناهج نقد الإبداع الأدبي

إنه من غير العلمي أن يحاكم النقد الأدبي بمنهج من المناهج الخاصة بالإبداع الأدبي. إن ناقد النقد من هذا النوع يعتقد الموضوعية العلمية، لأن موقفه يكون محددا سلفا، وبالتالي فإنه سيقوم نقاد الإبداع حسب قريهم أو بعدهم عن الموقف المنهجي الذي يتبناه، وتصبح الممارسة النقدية من هذا النوع ذات طبيعة نفعية براغماتية. إن مثل هذا الموقف يوقع أصحابه - عن قصد أو غير قصد - في خلط منهجي بين مستوى "نقد الإبداع" و "مستوى نقد النقد"

في المستوى الأول، نجد الناقد في العاصم يسطق من إيديولوجية معينة، ذلك شول مع جورج طرايشير "لا يمكن أن يوجد ناقد لا يحمل بين دفتي عقبه إيديولوجية ما. لكن ما لا يجب أن يغيب عن لبال أن الأثر الأدبي حامل هو أيضا للإيديولوجية، فلا وجود لعمل أدبي بريء. ومهمة الناقد أو إحدى مهامه أن يعبط للثام عن الإيديولوجية السافرة أو الباطنة التي يحتملها كل عمل أدبي بين طياته، لكن

إيديولوجي ماركسي. كما يمكن الإشارة هنا إلى "توسيان غولدمان Lácien Goldman" الذي أعاد قراءة لنصوص النقدية لـ "جورج لوكاتش G. Lukacs" ضمن المقاربة لنيوية لتكوينية ٣٣. نشير أيضا إلى "ببر ريم Pière Zima" وكتابه "لوجبر في علم جنماع النص"، وقد حاول من خلاله تقديم قراءة لإسهامات عدد من نقاد الاجتماعيين، ثم إعادة تركيب وصياغة هذه النصوص في إطار ما يسميه "سوسيولوجية النص" ٣٤. كما أن بيبير ماشيري P. Macherey يعيد قراءة مفهوم "المرآة" عند ليين، صمم منظور يأخذ بعين الاعتبار معطيات لدرس اللغوي الحديث ٣٥.

أما على مستوى النقد العربي، فهناك نقاد مارسوا نقد النقد بطلافا من منظور "ماركسي" نقدي منهم - على الخصوص - سيمون في كانه مساهمة في نقد النقد الأنيمسي ٣٦ و "غناسي شكري" في كتابه "سوسيولوجيا النص العربي الحديث" ٣٧. ومع انحسار المنظور الماركسي الدوغمائي، وظهر مقاربات نقدية تخفف من غلواء المطابقة لآلية بين تفكر والواقع لمادي، ظهرت في لعالم العربي دراسات في نقد النقد تبني لنيوية التكوينية كأداة للتحليل، نشير هنا على سبين المثال لا لحصر إلى ما قام به محمد بركة

L. Goldmann, Introduction aux premiers écrits de Lukács. In théorie du Roman, éd ١٩٣٣

١٩٧٧, Gonthier. Paris

١٩٨١ ٣٢ P. Zima. Manuel de socio-critique. Picard. Paris

١٩٧٢ p. ١٢٣ P. Macherey Pour une théorie de la production littéraire, Maspéro

٢٦ نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١ ١٩٨٣

٣٧ د. عالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١

٢٨ محمد بركة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩

هذا الكشف يجب أن يأتي من داخل العمل الأدبي، وليس عن طريق منهج خارجي جاهز ومسبق^{٣٩}.

لكن في المستوى الثاني، فإن الموقع الطبيعي لمناقد النقد كما عبر عن ذلك أحد الباحثين هو "أن يتحلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا لاختيار لمناقد لإبداع لأن المجال الحقيقي لبعثه الخاص ليس هو المعرفة بل معرفة المعرفة، هو إذن مجبر إذا كان يترك حدود مهمته الخاصة على أن يشتغل في الحقل الإبيمولوجي^{٤٠}.

يمكن -في هذا الإطار- أن نسوq مثالاً سرى من خلاله موضوع إلى أي حد يمكن للباحث في مجال نقد النقد أن يجيى على نقد النقد؟ عموماً، حين نعتد منهج من المناهج الخاصة بالإبداع كتتمثل في المثال في كتاب نبيل سليمان مساهمة في نقد النقد الأدبي^{٤١}.

هذا، ويشير في البداية إلى - لكتاب لم يتعرض منهجه نقد النقد على نحو تطوري مستقل، ولكن طبيعة لممارسة النقد وأحكام لقيمة التي يصدرها تفصح بطريقة غير مباشرة عن الرؤية المنهجية التي اعتمدها هي التحليل: يبدو كأن النقاد موزعون

في الكتاب في خانتين، تضم أولاهما جميع النقاد الذين يشاركون الناقد مذهبه وتجاهه الإيديولوجي، من دوى ليول اليسارية والماركسية أم الحاة الثانية فيدرج فيها باقي النقاد الذين لا يشاطرونه تصوراته لصكرية ولإيديولوجية. لذلك فإن قيمة لمناقد لا تتحدد حسب قدراسه المقيدية والتحليلية، وإنما حسب استمائه الإيديولوجي والسياسي.

لذلك فهو ينظر باستغفاف إلى أعمال نقاد لهم مكانتهم وموقعهم في نقد لعربي لحديث، وطدت لرجعية^{٤٢} و "للاعلمية" تلاحقهم منذ الصفحات الأولى من الكتاب!

وهيما يلي نماذج من أحكامه وانتقاداته لمتسمه طائفة لنقاد

فهو يرى مثلاً أن أوديس يتأوجج بين الموقف التشكلاسي ليورجوهزي لبعثه والموقف التاريخي لاجتماعي^{٤٣}. وأن خالدة سعيد بدلي بدلوها في التشكيك بالواقعية الاشتراكية^{٤٤} ويرى أن أهمية بسام ساعي تكمن في ذلك الالتفات الرجعي الذكي الذي يتمثل بدعوته للمصالحة ولساوة بين اليمين الإسلامي واليسار الاشتراكي في الشعر السوري^{٤٥} ويصف الدكتور محي الدين صبحي

٣٩ جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة - بيروت، ط١، ١٩٦٨.

٤٠ د. حميد كعداني، شعر لموضوع (نقد الموضوعات في الرواية والشعر)، منشورات دار

سال ١٩٩٠ ص ٧

٤١ نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص: ٥٧

٤٢ نفسه، ص: ٨٩

٤٣ نفسه، ص: ٢١٤

"بالسلفية والقومية" ٤٤ وعمر دقاق
"بالنظرة السكوية للتاريخ" ٤٥ إلح

هد ، في المقابل ينظر لناقد بكثير
من لتقدير والتمجيد إلى أعمال نقاد
يشاركونه موقفه لإيديولوجية أمثال
محمد كمال الحطيط ٤٦ وإحسان
سركس ٤٧.

إن اعتماد مناهج الإبداع في نقد
النقد يؤدي إلى الإسقاط لنتائج ٤٨،
ويمكن عinar لتجليل الممارس في هذا
الإطار من قبيل "تحصيل حاصل"، لأنه
يقرر أفكارا ومواقف محددة سبما،
لذلك فهو لا يقدم خدمة كبيرة للنقد
و لأدب.

٣. المقاربة الإستيمولوجية

يستند هذا النوع من القراءة إلى
الإستيمولوجيا باعتبارها مجالا لتحليل
المعرفة الإنسانية، لذلك فإن مهمة
القراءة لا تبقى في حدود إعادة إنتاج
النص النقدي نفسه - كما رأينا ذلك
في لقراءة لوصفية وإنما تتجاوز
ذلك إلى التحليل، كما أنها تسعى
إلى الرقي بهذا التحليل إلى مستوى
التأمل لإستيمولوجي الذي يخلق بين
مختلف الإيديولوجيات، عكس ما رأينا
في لقراءة الإيديولوجية المتنوعة
صمن مذهب أو اتجاه معين.

يمكن لبحث عن أصول لهد لنوع
من لتجليل خارج لنقد لأدبي، في
مختلف الاتجاهات التي هتمت بوصف
قوعد لتجليل الخطاب، والبحث عن
شروط لمعرفة المعرفة.

يشير في البداية إلى بعض
الاتجاهات التحصيلية التي ظهرت في
مجال العلوم الإنسانية عموما، وهي
تحاولات تقدم مجموعة من المبادئ
والنظريات التي يمكن اعتمادها في
ممارسة عملية نقد النقد

١. الهرمنيوطيقا Hermeneutique
: اتجاه يهتم أساسا بقوعد تفسير
لنصوص في مختلف لحقول
(لتاريخية الدينية الأدبية).
يمكن الاستمادة - على الخصوص
من الاتجاه الذي يهتم بقواعد
تفسير لنقد والأدب، وهو ما
يطبق عليه "الهرمنيوطيقا الأدبية"
Hermeneutique littéraire
لإشارة في هذا الإطار إلى دراسة
لأحد الهرمنيوطيقيين المعاصرين، وهو
بول ريكور Paul Ricoeur ، لذي
حاول تأسيس هرمنيوطيقا على نموذج
مأخوذ من علم اللغة، وذلك في كتابه
'صرع التأويلات' ٤٩ "Le conflit des
interprétations".

ب. الاستيمولوجيا التحصيلية

٤١ نفسه ص ٢٢٧

٤٥ نفسه، ص ٢١

٤٦ نفسه ص ١٦١

٤٧ نفسه ص ١٨٩

٤٨ يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى مقالة لسكتور محمد طرشونة تحت عنوان مشكلة
الإسقاط، مجلة الفصول لأربعة، السنة ٨٦، لعدد ٢٩ يونيو ١٩٨٩ ص ١٨٢٧

٤٩ Pau. Ricoeur "Le Conflit des interprétations (Essais d'hermeneutique)" Seuil، ١٩٨٩

لإبستمولوجي الذي أشرت إليه سابقاً.

و نشير هنا إلى أن العديد من الدراسات العربية التي أجرت مؤخراً في مجال نقد النقد قد بدأت تنحصر من أسر المقاربات الوصفية والإيديولوجية التي سادت في مراحل سابقة من تاريخ النقد لعربي، وبدأت تحل من حقل النقد الأدبي مجالاً لشمول إبستمولوجي. يمكن الإشارة هنا على الخصوص إلى الدراسات التي كتبها جابر عصفور في مجال نقد النقد، سواء منها لدراسات التي شتمت فيها على النقد لعربي لقديم ٥٢، أم لدراسات التي شتمت فيها على نقد لحدث ٥٣

ولعل البحث الذي قدمه تحت عنوان مقدمات سيميائية ٥٤ من شأنه أن يسدّ نصوصاً على طبعه غريبة منهجية التي يطبق منها هي مبرسته لنقد النقد، يؤكد الناقد لطابع إبستمولوجي لهذه الممارسة باعتبارها نشاطاً معرفياً ينصب على ترجمة الأحوال النقدية، بهدف لكشف عن "مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية" ٥٥،

'L'épistémologie Analytique' .

اتجاه يحاول تحديد قواعد لخطاب في مجال علوم الإنسانية. هناك أبحاث في المجال الأدبي وضعها على الخصوص "هايد كوشتر"، وطورها فيما بعد "سنيد"، وقد حدد الباحث الأول ثلاثة مقاييس لتحديد الطابع لعملي للنظرية الأدبية، وهي

١. لوصوح النظري.

٢. دقة البنية لوصافة.

٣. إمكانية البرهنة على لإثباتات النظرية ٥٠

ج. لسيميولوجيا Sémio.logie بوصفها علماً لحياة الدلائل داخل الهيئة الاجتماعية، من هذا المنظور يمكن لناقد النقد أن يستفيد من السيميولوجيا باعتبارها تتيح إمكانية الوصول إلى معرفة علمية بالخصوص المدروسة. ارتباطاً لسيميولوجيا بمختلف العلوم الاجتماعية يجعلها قاسية لاختراق مختلف العلوم ومساكنها وإعادة بنائها، فهي على حد نصير حوليا كرسيفا "J. Kristeva" تنقلب بلا نقطاع على أسسها الخاصة تفكر فيها وتحولها ٥١.

وهي بهذا المعنى فريه من لتجيب

٥٠ Heid Githner, Méthodologie des Théories de la Littérature in theorie de la littérature, Picard, Paris ١٩٨١ p" ١٧

٥١ نقلاً عن مارسيو داسكال، لاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص ٧٤

٥٢ جابر عصفور قراءة لثراث نقدي، دار سعاد الصباح القاهرة ١٩٩٢.

جابر عصفور، الصورة لقية هي لثراث النقدي والبالغي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤

٥٣ جابر عصفور قراءات في النقد الأدبي، لهيته لعامة لكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢

جابر عصفور المربا المتجاوزة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٨٣

٥٤ صعن كتابه : قراءة لثراث النقدي (مرجع مذكور)

٥٥ نفسه ص ٢٠

كما يؤكد جابر عصفور على صلة هذه الممارسة التحقيقية بـ "لهرميوطيقا الأدبية Herméneutique Littéraire"، من خلال التركيز على أفعال التفسير والتأويل، مع الحرص على تأطير النصوص النقدية لمختلفه لناقد ما أو لمرحلة نقدية معينة رؤية للعالم تقدر لاختلاف والتعدد" ٥٦.

كما نشير في هذا الإطار أيضا إلى الدراسات التي كتبها حميد لعمداني حول نقد "النقد لروائي"؛ فقد قدم نموذجاً تحسباً للدراسة النصوص لتقنية في كتابه "سحر الموضوع" ٥٧، واعتمد على هذا النموذج لتحليل في كتابه الأخرى ذات الصلة بالنقد الروائي ٥٨. أسس هذا النموذج لتحليل من ناحية "عربية" جوهانا ناتالي Johana Natha، في تحليلها لنصوص التفسيرية التي كتبت حول "قسط بودليير" ٥٩. يقوم هذا المنهج على مجموعة من الخطوات تتعلق بصيغ الأهداف، وتحديد الحق، وتبع الممارسة النقدية

٥٦ نفسه.

٥٧ د. حميد لعمداني، سحر الموضوع، منشورات دار سبب مال، البيضاء ١٩٩٠.

٥٨ د. حميد لعمداني، نقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، البيضاء ١٩٩١.

د. حميد لعمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، البيضاء ١٩٩١.

د. حميد لعمداني، النقد النصي، المعاصر تطبيقاته في مجال السرد منشورات دراسات

سال، البيضاء ١٩٩١.

د. حميد لعمداني، النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩.

٥٩ أظهر هذه المنهجية في

J. Natha, A propos des chats de Beaudlaire. In logique du plausible. Essais d'épistémologie pratique, ed de la maison des sciences de l'homme Paris, P^{re} 11.

٦٠ د. حميد لعمداني، اختلاف التأولات رواية ثلاثية لجيب محفوظ، مجموعها ضمن كتاب محمد حسن عبد الله بأفلام بحية من لكتاب ولأهداف، دراسة وتكرير، جامعة القاهرة، كلية

دار العلوم، بيروت ١٩٧٦.

٦١ نفسه ص ٥٧٧.

من خلال مجموعة من المستويات . لوصف التنظيم لتأويل اختبار لصحة. (وأصاف لدركتور حميد لعمداني مستوى آخر يتعلق بالتقويم لجمالي).

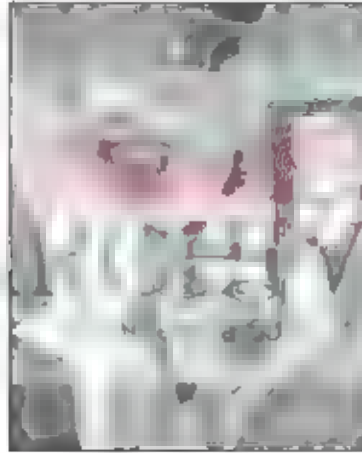
كما يكشف لعمداني عن تصور لعمداني في مقال له تحت عنوان "اختلاف التأولات، رواية الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجاً" ٦٠. يتناول فيه الدراسة التحليل مصوصاً نقدياً تشتغل على ثلاثية نجيب محفوظ. يدعو - لعمداني في هذا الإطار إلى "القراءة الإستمولوجية" حسب تصور كارل ماركس، ما يميز هذه القراءة هو الحياد والتجرد. والقدرة على فهم الاماظ المناسية للنصوص ضمن سياقاتها المختلفة ٦١.

بكر، الأسرار - في هذا الإطار بعد . من الدكتور محمد الدعومي الذي بعد من المشتغلين بنقد النقد، وإذ كان في رسائله الجامعية - حول النقد النصي ورواية بالمغرب - تحدث عن صعوبة الحديث عن نظرية أو منهج في مجال

والاحتبارية بدل الإسقاط. وإذا كنت قد بدأت هذه المقالة بعبارات لأبي حيان التوحيدي، فأني لا أجد - في نهاية- كلمات أبغ مما قاله أديب الفلاسمة وفيلسوف الأدباء: "الكثرة فاتحة الاختلاف، واختلاف جالب للحيرة، ولحيرة حانقة للإنسان، والإنسان ضعيف الأسر (١٠٠) وفائته أكثر من مدركه، ودعواه أحصر من برهانه، وخطؤه أكثر من صوبه وسائته أظهر من جوابه" ٦٤.

نقد النقد ٦٢، فإنه سيعمد في دراساته اللاحقة إلى اعتماد الإستمولوجيا كمسجل لممارسة نقد النقد ٦٣.

نخلص إلى القول: إن نقد النقد من شأنه أن يفتح أفقا واسعة أمام الدراسات النقدية والأدبية على السواء وذلك حين يجعل من المعرفة الأدبية و نقدية مجالاً للتأمل والبحث؛ وهذا من شأنه أن يرسخ القيم الأساسية لهذه المعرفة القائمة حالياً على التعددية بدل الإطلاق، والتعير بدل الحمود، والوصفية بدل المعيارية،



٦٢ د. محمد الدغمومي، النقد القصصي و تراثي بالمعرب من بداية الاستقلال إلى سنة ١٩٨٠، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، السنة الدراسية: ١٩٨٦-١٩٨٧، أنظر مقدمة لرسالة، ص: ٦٣ أنظر،

محمد الدغمومي، نقد النقد، مدخل إستمولوجي، مقال بمجلة أقلام العراقية، ص: ٢٥، ع: ٦، حزيران ١٩٩٠.

د. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة: رسائل وأطروحات، رقم: ٤٤ ٦٤ أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤتة، ج: ٣٠ ص: ١٠٣.

نقد النقد، في المفهوم والمقاربة المنهجية

محمد مريني

سنل أبو حيان التوحيدي قديماً عن بعض القضايا المتصلة بمراتب النثر والشعر، ومواطن الاختلاف والانتلاف بينهما، ووظيفة كل منهما فرد على ذلك بقوله: إن الكلام على الكلام صعب وحير سنل لم قال «لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها، التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف، فأما الكلام على الكلام، فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض، ولهذا شق النحو واشبه النحو من المنطق»⁽¹⁾.

كان أبو حيان التوحيدي من خلال القولة السالفة يشعر بصعوبة «الكلام على الكلام»، وأن هذا النوع من الكلام الأخير له ميزة خاصة، تختلف عن الكلام في مستواه الأول، وذلك بالنظر إلى طبيعة موضوعه وأدواته النظرية والمنهجية والمصطلحية.

تكرر هذا الإحساس لدى نقاد عرب وغربيين، في العصر الحديث، حينما

ارادوا الحديث عن منهج نقد النقد، هذا ما يمكن استنتاجه من حديث «رينيه

ويليك» و«أوستين وارين» عن «الأدب والدراسات الأدبية»⁽²⁾ وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين العرب حديثاً، وهو يبحث في «النقد البنيوي والنص الروائي»، فقد تحدث عن بعض الصعوبات التي اعترضت بحثه فأشار إلى صعوبة إيجاد منهج ينسجم مع البنيات النقدية المتباينة «فما هو المنهج الذي يمكن أن يساعد على مواجهة هذا المتن النقدي المختلف البنيات»، كيف يجب اقتحامه والدخول في حوار نقدي معه، كيف يتناول المنهج جميع عناصر البنية النقدية دون الوقوع في الفوضى والتكرار، كيف يجمع بين المنهج البنيوي والحوار النقدي»⁽³⁾

إنها صعوبات يمكن أن تعترض أي باحث في مجال نقد النقد، وتطرح أكثر من سؤال حول مهجية التعامل مع الأعمال النقدية، موضوع البحث وقبل عرض المقاربات المبهجة التي اعتمدها الباحثون في الموضوع، أرى من المناسب - في البداية - الوقوف عند الدلالات والأبعاد الاصطلاحية والتداولية لهذا الزوج المفهومي، «نقد النقد»، فقد «صار مقبولاً، منذ مدة، عند الباحثين الإبيستمولوجيين والمهتمين بمناهج العلوم، القول إن «طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج»، وإذا فالخطوة الأولى في كل بحث علمي، هي تحديد الموضوع، والتعرف على طبيعته»⁽⁴⁾.

المصطلح

يمكن اعتبار هذا المصطلح حديث الميلاد نسبياً صحيح، قد نجد من استعمله في الغرب منذ العقد السادس من القرن العشرين، لكنه كان استعمالاً يطفى عليه الطابع العفوي، في غياب أي تأطير نظري

فقد أشار «سيرج دوبروفسكي Serge Dobrovsky» - في سياق السحال الذي كان قد اثارته كتابات «بارث R Barthes» حول النقد الجديد (1965م) - إلى أن ما نحتاج إليه هو «نقد النقد»⁽⁵⁾، الذي يعنى «بتقويم المناهج المختلفة التي

تحكم النقد المعاصر، مع النظر في فلسفة تلك المناهج وتطبيقاتها»⁽⁶⁾. سيظهر هذا المفهوم باصطلاح آخر، هو «نقد الافكار الأدبية»، في كتاب لـ «مارينو أدريان» Marino Adrian⁽⁷⁾ سنة (1977م)، وهو كتاب يعتبره «إعادة بناء للمراحل الأخيرة للتفكير النقدي»، وذلك من خلال «نقد الوعي النقدي للأدب»⁽⁸⁾ وستظهر - بعد ذلك - في العقد الثامن من القرن العشرين العديد من الكتب التي تشتغل على النصوص النقدية، مثل كتاب «جون إيف تاديي» Jean Yves Tadié «النقد الأدبي في القرن العشرين»⁽⁹⁾ و«نقد النقد» لـ «تزفتان تودوروف» Tzvetan Todorov⁽¹⁰⁾. لكن الملاحظ أن هذه الكتابات لم تتعرض لمفهوم «نقد النقد» على نحو تنظيري مستقل ويبقى أهم ككتاب تناول هذا الجانب هو كتاب «السكندر سكو» S. Alexanderscu⁽¹¹⁾

وقبل تفصيل الحديث في الأنواع الدلالية لمصطلح «نقد النقد» ومفهومه وأشكال توظيفه عند الباحثين العربيين، الذين تمت الإشارة إليهم سابقاً، نقف عند أشكال حضوره ومستويات تداوله في النقد العربي الحديث. نميز في هذا الإطار بين مرحلتين

1 مرحلة الاستعمال العفوي لهذا الزوج الاصطلاحي «نقد النقد»، في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، وهو استعمال ينطلق من المعنى اللغوي للمصطلح، دون استيعاب لأسسه النقدية والفلسفية.

- فقد تحدث العقاد - في مقدمة ديوانه بعد الأعاصير - عن العصبية والهوى والذاتية في النقد المعاصر، وهو يرى أنه لا محيص من «نقد النقد»، لتقرير قيمة الأدب والفن⁽¹²⁾.

- كما كتب الأستاذ أمين الخولي مقالات على صفحات جريدة «الأهرام» كان موضوعها «نقد النقد»، ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل⁽¹³⁾.

- كما أشار محمد غنيمي هلال إلى ضرورة الاستفادة من نظريات النقد في العصور المختلفة، والمفاضلة بينها لاستخلاص الحقائق الموضوعية، التي تكون دعامة لذوق سليم. . هذا العمل يسميه غنيمي هلال «نقد النقد»⁽¹⁴⁾.

- وقد كتب عبد العزيز قليقة كتاباً نص في عنوانه على المصطلح المذكور: «نقد النقد في التراث العربي»⁽¹⁵⁾. وهو يفهم «نقد النقد» فهمًا خاصًا؛ إذ يقصد به - كما عبر عن ذلك في مقدمة الكتاب - «تلك الكتب النقدية التي ألفها أصحابها مفندين بها كتباً أخرى»⁽¹⁶⁾.

ب. ستظهر - بعد ذلك - في العقدین الثامن والتاسع من القرن العشرين دراسات نقدية تستعمل مصطلح «نقد النقد»، ضمن منظور يأخذ بعين الاعتبار طبيعة هذا المبحث النقدي المتميز وهي دراسات تجمع - في الغالب - بين التاثير النظري للمصطلح، وبين الممارسة التحليلية، التي تشتغل على نصوص نقدية معينة، وهي أعمال سنعود للحديث عنها في موضع لاحق من هذا البحث، ولا شك في أن هذه الأبحاث قد حاولت تشييد ملامح خطاب نقد النقد في الأدب العربي الحديث، وذلك بهدف إكسابه وضعيته الاعتبارية الخاصة ضمن مكونات الحقل الأدبي.

المفهوم

ما هي دلالات هذا الزوج الاصطلاحي «نقد النقد»؟، هي علاقته بموضوعه (الذي هو النقد الأدبي)؟، وما هي علاقته بالأدب؟

«نقد النقد» خطاب واصف للنقد، إنه خطاب يجعل من النصوص النقدية مدار اشتغاله، وهذا ما يتضح مما ذكره «السكندرسكو S. Alesandrescu» في تحديده لنقد النقد، باعتباره «خطاباً ماورائياً يرتهن وجوده بوجود خطاب

آخر⁽¹⁷⁾. وفي كون وظيفته تتجسد في «شرح الخطاب الموضوع وتفسيره»⁽¹⁸⁾ ويبقى مبرر وجود «نقد النقد» هو وجود «النقد ذاته» وفي حالة غياب النقد «تنتفي ضرورة خطاب ما ورائي حوله»⁽¹⁹⁾.

يثير هذا التحديد بعض القضايا المتصلة بالعلاقة بين «نقد النقد» و«النقد». وهي علاقة تطرح بعض الالتباس من أن يصبح العلم مطابقاً لموضوعه نقول - في هذا الإطار - إن هذين المجالين لا يمكن لهما أن يتماهيا تماهياً مطلقاً لا في الموضوع، ولا في الأسس المعرفية الفلسفية، ولا في الأدوات المنهجية والإجرائية. لكن، في الوقت نفسه، لا يمكن تصور فصل مطلق بين «نقد النقد» و«النقد»، وإنما يمكن أن نتصور العلاقة بينهما في حدود التشبيه الذي أعطاه «نورث روب فراي» لتوصيح **العلاقة بين علم الفيزياء وموضوعه**، الذي هو الطبيعة فالفيزياء كيان منظم من المعرفة عن الطبيعة وليس الطبيعة⁽²⁰⁾.

ما هو النقد؟

يقول رولان بارت: «يتحدث الروائي أو الشاعر عن أشياء وظواهر، سواء كانت خيالية أو حقيقية (...) إن العالم موجود والكاتب يتكلم، هذا هو الأدب. أما هدف النقد فمختلف جداً، فهو لا يتعامل مع العالم، بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، إنه خطاب على خطاب La critique est discours sur un discours. إنه لغة ثانية، أو لغة ما ورائية كما يقول علماء المطلق»⁽²¹⁾.

وإذا كان «النقد» لغة ثانية تشتغل على لغة أولى، هي «الإبداع الأدبي»، فإن «نقد النقد» لغة ثالثة تشتغل على «نقد الإبداع» لكن، على الرغم من اختلافهما في الموضوع، فهما يتفقان من حيث طبيعة الخطاب القائم على أسس نظرية وأدوات إجرائية توظّر الممارسة التحليلية لذلك فإن «النقد» و«نقد النقد» يتوسلان بنفس آليات الحجاج، والتدليل التي تحقق مقصدية الإقناع، ولتأكيد

ذلك نشير هنا إلى أن رولان بارت قد تحدث في بعض كتاباته عن العلاقة القائمة بين النقد وعلم المنطق⁽²²⁾.

ويقدر ما يكون التساؤل عن مفهوم النقد مشروعاً لفهم «نقد النقد»، فإن التساؤل عن الأدب ضروري لفهم النقد، ومن ثم نقد النقد:

يرى رولان بارت أن النقد والأدب «يلتقيان داخل الشروط الصعبة نفسها في مواجهة الموضوع نفسه، وهو اللغة»⁽²³⁾ غير أن هناك اختلافاً بين الأديب والناقد على مستوى طريقة تعاملهما مع هذه اللغة فالخطاب الإبداعي الأدبي تطفئ عليه «الوظيفة الشعرية Foncton Poetique»، بتعبير «جاكوبسون Jakobson»، ومن ثم يكون هناك اهتمام بتحقيق أدبية النص، في حين يفترض في الخطاب النقدي التركيز على الوظيفة المرجعية Foncton réferentielle⁽²⁴⁾. اللغة هنا ذات طبيعة إخبارية واصفة⁽²⁵⁾

لكن، مع ذلك يبقى الحديث عن الأدب، تعريفاً وتنظيراً وممارسة هو في النهاية - شأن من شؤون النقد، بل تبدو المسألة أعمق من ذلك في نظر تودوروف، حين يربط بين النظرة للأدب والنقد، فيقول: «إن تغيير صورتنا النقدية ليس ممكناً إلا إذا جرى تحويل في الوقت نفسه للفكرة المكونة عن الأدب»⁽²⁶⁾.

إن الحديث عن مفهوم نقد النقد يستلزم إثارة بعض الجوانب المتعلقة بالتصورات المنهجية، وذلك على اعتبار أن هذه الممارسة التحليلية تستلزم - على حد تعبير أدريان مارينو- «وجود تصور مساعد [...] يتم الاشتغال عليه كبرنامج ومنهجية علمية خاصة»⁽²⁷⁾.

المقاربة المنهجية:

يمكن القول عن المنطلقات المنهجية المعتمدة في نقد النقد أنها لا تخرج عن

واحدة من الخيارات المنهجية التالية:

- المقاربة الوصفية.

- المقاربة الإيديولوجية.

- المقاربة الإبيستمولوجية.

وفيما يلي تفصيل الحديث عن هذه المقاربات الثلاث، مع تقديم أمثلة من النقاد العرب والغربي، وتحليل نموذج يمكن أن يكتسي طابعاً تمثيلاً لكل مقاربة من المقاربات المذكورة:

1. المقاربة الوصفية:

نسميها كذلك، لأن هذه القراءة هي أقرب إلى «الوصف» و«الاستنساخ»، منه إلى القراءة التحليلية، القائمة على التحليل والتحليل والتأويل؛ إذ يكون هدف ناقد النقد هنا هو الحرص على إعادة إنتاج البصوهر النقدية بـ «أمانة» وبأقل تدخل ممكن، دون أن يتقيد بأي نظام منهجي معين. وتصبح الممارسة النقدية هنا أقرب إلى التأملية والانطباعية، في غياب تام للصواب المنهجية التي تضبط عملية نقد النقد. ولعل هؤلاء ينطلقون من فهم (أو وهم) مفاده أن التقيد بالمنهج هو من اختصاص «ناقد الإبداع»، وليس «ناقد النقد»، ذلك أن المادة التي يشتغلون عليها هي النصوص النقدية التطبيقية، لا النصوص الإبداعية التي تستلزم منهجاً معيناً في قراءتها وتحليلها.

نصادف هذا النوع من النقد في بعض الكتب النقدية العربية، التي نحت منحى التعريف بالمذاهب والاتجاهات النقدية الغربية المعاصرة، من خلال رصد مختلف الممارسات النقدية وتصنيفها، بحسب مرجعياتها التاريخية، أو الاجتماعية، أو النفسية، أو اللغوية... إلخ⁽²⁸⁾.

كما نصادف هذا النوع من الدراسات في الكتب التي اهتمت بإعادة قراءة النقد العربي القديم، وهي دراسات ظهرت منذ أوائل القرن العشرين، لكنها

تصدر عن نفس الأطر المعرفية والمنهجية القديمة، ولا تستثمر المكتسبات المنهجية والتحليلية التي أخصبتها المعرفة النقدية الحديثة⁽²⁹⁾. كما ظهرت بعض الدراسات التي تهتم بدراسة النصوص النقدية العربية الحديثة، من خلال العمل على تأطير هذه النصوص، ضمن اتجاهات نقدية مختلفة، مطابقة للتصنيفات المتداولة في النقد الغربي الحديث⁽³⁰⁾.

لتبسيط الضوء أكثر على هذه الجوانب، سننطلق من مثال نحدد من خلاله العناصر المنهجية لهذه المقاربة في نقد النقد، وقد وقع اختيارنا هنا على كتاب «النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته»، للدكتور أحمد كمال زكي، وذلك بالنظر إلى مواصفاته التمثيلية

وبهمنّا، على الخصوص، القسم الثاني من الكتاب، وفيه يتحدث عن اتجاهات ومناهج النقد العربي الحديث وهي (المنهج التكاملي - المنهج الاجتماعي - المنهج النفسي - المنهج الانطباعي)

لقد اعتمد الناقد في تحليله على نماذج وأمثلة، لكل منهج من المناهج السالفة الذكر، لكن المؤلف يقف حائراً وهو يبحث عن الطريقة - أو الأسلوب على حد تعبيره - الذي يمكن أن يدرس من خلاله تلك النماذج. لنتأمل ما ذكره في مقدمة الكتاب:

«ومن ثم يكون أمامنا أن نتعرف بادئ ذي بدء على بعض الخطوط العريضة التي تساعد على فهم «الأسلوب» الذي أخرج به الكتاب، ولنسمه فكراً نقدياً، أو منهجاً خاصاً في النقد، أو نزعة نقدية فالتسميات لا تهم، أو لعلها توهي بشيء، ربما لا يكون مقصوداً لذاته، وتظل القضية مطروحة أو قائمة، ويظل الحل بعيداً غير محتمل. وفي كل الحالات أو أيها - إن شئنا - يؤخذ الكتاب، لأنه لم يبين الغاية، ولم يحدد الهدف. وأحسب أنه قد أن الأوان لنزعم أن النقد عندنا نقدان والنقاد نوعان - والحصص هنا مقبول فيما أظن - نقد تطبيقي

يقوم على رصد الأعمال الأدبية، مناقشتها والحكم عليها، وقد تأصيلي أو تشريعي، يتحول الناقد فيه إلى مشرع وفيلسوف. أما النوع الأول من النقاد فهم الذين يتلقفون النتاج الأدبي ويفسرونه أو يحللونه، والنوع الثاني منهم يختار من الآثار الأدبية ما يمكن أن يرسم منهجا أو يثير قضية أو يكشف عن فكر نقدي متكامل ينتفع به الأدباء والمقادبون»⁽³¹⁾.

هذه الفقرة الطويلة المقتطفة من الكتاب تسمح بإبداء جملة من الملاحظات:

- على مستوى المصطلح، يبدو الناقد حائرا في اختيار المصطلح المناسب للعمل الذي يقوم به، هل يسميه، «فكرا نقديا» أو «منهجا خاصا في النقد» أو «نزعة نقدية»¹⁹، كأنه مازال لم يهتد بعد إلى الميدان الذي يشتغل فيه

- لكن على مستوى المفهوم، نلاحظ أن الكاتب يثير قصايا، هي من صميم المواضيع التي يشتغل عليها ناقد النقد، مثل إشارته إلى وجود نوعين من النقد «نقد تطبيقي» «يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليه»، و«نقد تأصيلي» «يتحول الناقد فيه إلى مشرع وفيلسوف». إذا، على مستوى التصور يلاحظ أن الناقد يدرك الفرق الموجود بين «نقد الإبداع» و«نقد النقد»، وأن هذا النوع الأخير في مستوى ثان من الممارسة النقدية، مما يطرح جملة من المشاكل والصعوبات لا تعترض الناقد في المستوى الأول لهذا يستعمل مصطلحات دالة على التقدير الكبير للدور الذي يقوم به ناقد من هذا النوع من هذه المصطلحات «فيلسوف»، «مشرع»، «تأصيل»، ثم إن من مهام ناقد النقد التنظير للأدب وتوجيه النقاد إذ يمكن له - حسب تعبير الدكتور - أن «يرسم منهجا أو يثير قضية، أو يكشف عن فكر نقدي متكامل، ينتفع به الأدباء والمقادبون».

إن كتاب الدكتور أحمد كمال زكي مثال للدراسات النقدية التي يكتفي

فيها الناقد بممارسة عملية نقد النقد، في غياب تصور منهجي يمكن من ضبط

عملية التحليل فالناقد يكتفي باستعراض ووصف الأعمال النقدية انطلاقاً من الاتجاهات التي يكتب من خلالها النقاد، لكن عملية الوصف هنا تبقى في حدودها البسيطة، في غياب الأبعاد التحليلية الإستراتيجية. ولا شك في أن اعتماد هذه الطريقة في نقد النقد لن تقدم خدمة كبيرة للمعرفة النقدية. فهي تكتفي بإعادة عرض ما قدمه الناقد بصورة تكون في الغالب مخلة ودون المستوى الذي كانت عليه المادة النقدية في صورتها الأصلية. وهي بسبب ذلك غير قادرة على تأسيس واكتشاف معرفة جديدة بالمادة النقدية.

2. المقاربة الإيديولوجية:

تستند الدراسات التي كتبت ضمن هذا المنحدر - بشكل أو بآخر - إلى المرجعية الماركسية. سواء في صيغتها الإيديولوجية التقليدية، أو في نسختها المنقحة، ضمن البنيوية التركيبية ولا شك في أن الأمثلة لهذا النوع كثيرة، سواء في النقد الغربي أم العربي:

فعلى مستوى النقد الغربي، يمكن الإشارة إلى كتاب «أفرزيس Avner Ziss»⁽³²⁾، إذ يقدم فيه قراءة تحليلية لنصوص نقدية، من منظور إيديولوجي ماركسي كما يمكن الإشارة هنا إلى «لوسيان غولدمان Lucien Goldman» الذي أعاد قراءة النصوص النقدية لـ «جورج لوكاتش G Lukacs» ضمن المقاربة البنيوية التركيبية⁽³³⁾. نشير أيضاً إلى «بيير زيماء Pierre Zima» وكتابه «الوجيز في علم اجتماع النص»، وقد حاول من خلاله تقديم قراءة لإسهامات عدد من النقاد الاجتماعيين، ثم إعادة تركيب وصياغة هذه النصوص، في إطار ما يسميه «سوسيولوجية النص»⁽³⁴⁾. كما أن بيير ماشيري P Macherey، يعيد قراءة مفهوم «المرآة» عند لينين، ضمن منظور يأخذ بعين الاعتبار معطيات الدرس اللغوي الحديث⁽³⁵⁾.

أما على مستوى النقد العربي، فهناك نقاد مارسوا «نقد النقد» انطلاقاً من المنظور الماركسي التقليدي، منهم - على الخصوص - نبيل سليمان، في كتابه «مساهمة في نقد النقد الأدبي»⁽³⁶⁾ و«غالي شكري»، في كتابه «سوسيولوجيا النقد العربي الحديث»⁽³⁷⁾ ومع انحسار المنظور الماركسي الدوغمائي، وظهور مقاربات نقدية تخفف من غلواء المطابقة الآلية بين الفكر والواقع المادي، ظهرت في العالم العربي دراسات في نقد النقد تتبنى البنيوية التكوينية كأداة للتحليل. نشير هنا - على سبيل المثال لا الحصر - إلى ما قام به محمد برادة في دراسته عن «محمد مندور وتنظير النقد العربي»⁽³⁸⁾.

يمكن القول: إن هذا الاختيار عبر سليم من الناحية المنهجية، لأن ناقد النقد يعتمد هنا منهجا من مناهج نقد الإبداع الأدبي

إنه من غير العلمي أن يحاكم النقد الأدي مناهج من المناهج الخاصة بالإبداع الأدبي إن ناقد النقد من هذا النوع يعتقد الموضوعية العلمية، لأن موقفه يكون محدداً سلفاً، وبالتالي فإنه سيقوم نقاد الإبداع، حسب قريهم أو بعدهم عن الموقف المنهجي الذي يتبناه، وتصبح الممارسة النقدية من هذا النوع ذات طبيعة نفعية براغماتية إن مثل هذا الموقف يوقع أصحابه - عن قصد أو غير قصد - في خلط منهجي بين مستوى «نقد الإبداع» ومستوى «نقد النقد»

في المستوى الأول، نجد الناقد - في الغالب - ينطلق من إيديولوجية معينة، لذلك نقول مع جورج طرابيشي «لا يمكن أن يوجد ناقد لا يحمل بين دفتي عقله إيديولوجية ما لكن ما لا يجب أن يغيب عن البال أن الأثر الأدبي حامل هو أيضاً للإيديولوجية، فلا وجود لعمل أدبي بريء ومهمة الناقد، أو إحدى مهامه، أن يميظ اللثام عن الإيديولوجية السافرة أو الباطنة، التي يحملها كل عمل أدبي بين طياته. لكن هذا الكشف يجب أن يأتي من داخل العمل الأدبي، وليس عن طريق منهج خارجي جاهز ومسبق»⁽³⁹⁾.

لكن في المستوى الثاني، فإن الموقع الطبيعي لناقد النقد كما عبر عن ذلك أحد الباحثين، هو «أن يتخلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لناقد الإبداع؛ لأن المجال الحقيقي لبحثه الخاص ليس هو المعرفة، بل معرفة المعرفة، هو إذن مجبر، إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة على أن يشتغل في الحقل الإبيستمولوجي»⁽⁴⁰⁾.

يمكن - في هذا الإطار - أن نسوق مثلاً، نرى من خلاله بوضوح إلى أي حد يمكن للباحث في مجال نقد النقد أن يجني على النقد وعلى الأدب عمومًا، حين يعتمد منهجًا من المناهج الخاصة بالإبداع يتمثل هذا المثال في كتاب «نبيل سليمان» «مساهمة في نقد النقد الأدبي».

هذا، ونشير في البداية - إلى أن الكاتب لم يتعرض لمنهجية نقد النقد على نحو تنظيري مستقل، ولكن طبيعة الممارسة النقدية وأحكام القيمة التي يصدرها تفصح بطريقة غير مباشرة عن الرؤية المبهجة التي اعتمدها في التحليل: يبدو كأن النقاد مورعون في الكتاب في حائتين تضم أولاهما جميع النقاد الذين يشاركون الناقد مذهبه واتجاهه الإيديولوجي، من ذوي الميول اليسارية والماركسية، أما الخانة الثانية فيدرج فيها باقي النقاد الذين لا يشاطرونه تصوراتهم الفكرية والإيديولوجية لذلك فإن قيمة الناقد لا تتحدد حسب قدراته النقدية والتحليلية، وإنما حسب انتمائه الإيديولوجي والسياسي.

لذلك فهو ينظر باستخفاف إلى أعمال نقاد لهم مكانتهم وموقعهم في النقد العربي الحديث، وظلت «الرجعية» و«اللاعلمية» تلاحقهم منذ الصفحات الأولى من الكتاب!

وفيما يلي نماذج من أحكامه وانتقاداته المتعسفة لطائفة النقاد

فهو يرى مثلاً أن أدونيس «يتأرجح بين الموقف الشكلائي البورجوازي السحت والموقف التاريخي الاجتماعي»⁽⁴¹⁾، وأن خالدة سعيد «تدلي بدلوها في

التشكيك بالواقعية الاشتراكية»⁽⁴²⁾، ويرى أن «أهمية بسام ساعي تكمن في ذلك الالتفات الرجعي الذكي، الذي يتعمل بدعوته للمصالحة والمساواة بين اليمين الإسلامي واليسار الاشتراكي في الشعر السوري»⁽⁴³⁾، ويصف الدكتور محي الدين صبحي «بالسلفية والقومية»⁽⁴⁴⁾، وعمر دقاق «بالنظرة السكونية للتاريخ»⁽⁴⁵⁾ إلخ.

وفي المقابل ينظر الناقد بكثير من التقدير والتمجيد إلى أعمال نقاد يشاركونه مواقف الإيديولوجية أمثال محمد كمال الخطيب⁽⁴⁶⁾، وإحسان سركيس⁽⁴⁷⁾.

إن اعتماد مناهج الإبداع في نقد النقد يؤدي إلى الإسقاط المنهجي⁽⁴⁸⁾، ويمكن اعتبار التحليل الممارس في هذا الإطار من قبيل «تحصيل حاصل»، لأنه يقرر أفكاراً ومواقف محددة سلفاً، لذلك فهو لا يقدم خدمة كبيرة للنقد والأدب

3. المقاربة الإبتيمولوجية:

يستند هذا النوع من القراءة إلى الإبتيمولوجيا باعتبارها مجالاً لتحليل المعرفة الإنسانية، لذلك فإن هذه القراءة لا تبقى في حدود إعادة إنتاج النص النقدي نفسه - كما رأينا ذلك في القراءة الوصفية - وإنما تتجاوز ذلك إلى التحليل، كما أنها تسعى إلى الرقي بهذا التحليل إلى مستوى التأمل الإبتيمولوجي، الذي يخلق بين مختلف الإيديولوجيات، عكس ما رأيناه في «القراءة الإيديولوجية» المستوعبة ضمن مذهب أو اتجاه معين

يمكن البحث عن أصول لهذا النوع من التحليل خارج النقد الأدبي، في مختلف الاتجاهات التي اهتمت بوضع قواعد لتحليل الخطاب، والبحث عن شروط لمعرفة المعرفة.

نشير - في البداية - إلى بعض الاتجاهات التحليلية التي ظهرت في مجال العلوم الإنسانية عمومًا، وهي اتجاهات تقدم مجموعة من المبادئ والنظريات التي يمكن اعتمادها في ممارسة عملية نقد النقد.

1 الهرمنيوطيقا Herméneutique: اتجاه يهتم أساسًا بقواعد تفسير النصوص في مختلف الحقول (التاريخية - الدينية - الأدبية) يمكن الاستفادة - على الخصوص - من الاتجاه الذي يهتم بقواعد تفسير النقد والأدب وهو ما يطلق عليه «الهرمنيوطيقا الأدبية Herméneutique Littéraire» يمكن الإشارة في هذا الإطار إلى دراسة لأحد الهرمنيوطيقيين المعاصرين، وهو «بول ريكور Paul Ricoeur»، الذي حاول تأسيس هرمنيوطيقا على نموذج مأخوذ من علم اللغة وذلك في كتابه «صراع التأويلات Le conflit des interprétations»⁽⁴⁹⁾

ب. الإبيستمولوجيا التحليلية L'epistémologie Analytique: اتجاه يحاول تحديد قواعد الخطاب في مجال العلوم الإنسانية هناك أبحاث في المجال الأدبي وضعها على الخصوص «هايد كوثنر»، وطورها فيما بعد «سنيد» وقد حدد الباحث الأول ثلاثة مقاييس لتحديد الطابع العلمي للنظرية الأدبية، وهي:

1. الوضوح النظري.
2. دقة اللغة الواصفة.
3. إمكانية البرهنة على الإثباتات النظرية⁽⁵⁰⁾.

ج. السيميولوجيا Sémiologie: بوصفها علمًا لحياة الدلائل داخل الهيئة الاجتماعية. من هذا المنظور يمكن لناقد النقد أن يستفيد من السيميولوجيا باعتبارها تتيح إمكانية الوصول إلى معرفة علمية بالنصوص المدروسة. ارتباط السيميولوجيا بمختلف العلوم الاجتماعية يجعلها قابلة لاختراق مختلف العلوم ومساعدتها وإعادة بنائها. فهي على حد تعبير جوليا كريستيفا «J. Kristéva» «تنقلب بلا انقطاع على أسسها الخاصة تفكر فيها وتحولها»⁽⁵¹⁾.

وهي بهذا المعنى قريبة من التحليل الإستمولوجي الذي أشرت إليه سابقاً.

ونشير هنا إلى أن العديد من الدراسات العربية التي أنجزت مؤخراً في مجال نقد النقد قد بدأت تتخلص من أسر المقاربات الوصفية والإيديولوجية التي سادت في مراحل سابقة من تاريخ النقد العربي. وبدأت تجعل من حقل النقد الأدبي مجالاً للتأمل الإستمولوجي. يمكن الإشارة هنا على الخصوص إلى الدراسات التي كتبها جابر عصفور في مجال نقد النقد، سواء منها الدراسات التي اشتغل فيها على النقد العربي القديم⁽⁵²⁾، أم الدراسات التي اشتغل فيها على النقد الحديث⁽⁵³⁾.

ولعل المبحث الذي قدمه تحت عنوان «مقدمات منهجية»⁽⁵⁴⁾، من شأنه أن يسלט الضوء على طبيعة القراءة المنهجية التي يطلق منها في ممارسته لنقد النقد يؤكد الناقد الطابع الإستمولوجي لهذه الممارسة باعتبارها نشاطاً معرفياً ينصب على مراجعة الأحوال النقدية، بهدف الكشف عن «مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية»⁽⁵⁵⁾، كما يؤكد جابر عصفور على صلة هذه الممارسة التحليلية بـ «الهرمنيوطيقا الأدبية Herméneutique Littéraire»، من خلال التركيز على أفعال التفسير والتأويل، مع الحرص على تأطير النصوص النقدية المختلفة لناقد ما، أو لمرحلة نقدية معينة، ضمن «رؤية للعالم تفسر الاختلاف والتعدد»⁽⁵⁶⁾.

كما نشير - في هذا الإطار أيضاً - إلى الدراسات التي كتبها حميد لحمداني حول نقد «النقد الروائي»؛ فقد قدم لحمداني نموذجاً تحليلياً لدراسة النصوص النقدية في كتابه «سحر الموضوع»⁽⁵⁷⁾، واعتمد على هذا النموذج التحليلي في كتبه الأخرى ذات الصلة بالنقد الروائي⁽⁵⁸⁾ اقتبس هذا النموذج التحليلي عن الناقدة الفرنسية «جوهانا ناتالي Johana Nathali» في تحليلها للنصوص النقدية التي كتبت حول «قطط بودليير»⁽⁵⁹⁾.

يقوم هذا المنهج على مجموعة من الخطوات تتعلق بضبط الأهداف، وتحديد المتن، وتتبع الممارسة النقدية من خلال مجموعة من المستويات: الوصف - التنظيم - التأويل - اختبار الصحة. (وأضاف الدكتور حميد لحمداني مستوى آخر يتعلق بالتقويم الجمالي).

كما يكشف لحمداني عن تصوره لنقد النقد في مقال له تحت عنوان «اختلاف التأويلات، رواية الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجاً»⁽⁶⁰⁾. يتناول فيه بالدراسة والتحليل نصوصاً نقدية تشتعل على ثلاثية نجيب محفوظ يدعو - لحمداني - في هذا الإطار - إلى «القراءة الإستمولوجية»، حسب تصور «كارل مانهايم»، ما يميز هذه القراءة هو الحياد والتجرد، والقدرة على فهم الأنماط المتباينة للنصوص، ضمن سياقاتها المختلفة⁽⁶¹⁾.

يمكن الإشارة - في هذا الإطار أيضاً - إلى الدكتور محمد الدعومي الذي يعد من المشتغلين بنقد النقد وإذا كان في رسالته الجامعية - حول النقد القصصي والروائي بالمغرب - قد تحدث عن صعوبة الحديث «عن نظرية أو منهج في مجال نقد النقد»⁽⁶²⁾، فإنه سيعتمد في دراساته اللاحقة إلى اعتماد الإستمولوجيا كمداخل لممارسة نقد النقد⁽⁶³⁾.

نخلص إلى القول إن نقد النقد من شأنه أن يفتح آفاقاً واسعة أمام الدراسات النقدية، والأدبية على السواء؛ وذلك حين يجعل من المعرفة الأدبية والنقدية مجالاً للتأمل والبحث؛ وهذا من شأنه أن يرسخ القيم الأساسية لهذه المعرفة القائمة حالياً على التعددية بدل الإطلاق، والتغير بدل الجمود، والوصفية بدل المعيارية، والاختبارية بدل الإسقاط. وإذا كنت قد بدأت هذه المقالة بعبارات لأبي حيان التوحيدي، فإني لا أجد - في النهاية - كلمات أبلغ مما قاله أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء: «الكثرة فاتحة الاختلاف، والاحتلاف جالب للحيرة، والحيرة خافقة للإنسان، والإنسان ضعيف الأسر [...] وفائته أكثر من مدركه، ودعواه أحضر من برهانه، وخطؤه أكثر من صوابه وسائله أظهر من جوابه»⁽⁶⁴⁾.

المراجع

- (1) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، المكتبة المصرية بيروت صيدا، 1953م، ص 130-131.
- (2) رينيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب ترجمة الدكتور محي الدين صبيحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م، ص: 13.
- (3) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، 1991م، ص: 16.
- (4) محمد عابد الجابري، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توفيق للشعر، ط 1 1986م.
- 5) Serge Dobrovsky Pourquoi la nouvelle critique Mercure de France 1966, p: 135.
- 6) Ibid.
- 7) MARINO Aurian, La critique des idées littéraires, Presse Universitaire de France, Bruxelles, 1977
- 8) Ibid, P : 21.
- 9) Jean Yves Tadié, La critique littéraire au xxème siècle, Belfon, 1986
- 10) T. Todorov, La critique de la critique, un Roman d'apprentissage, Paris 1984.
- 11) S. A. Iescandrescu, Discours d'interprétation la critique littéraire, Métadiscours et théorie de l'explication, Hachette université, 1972, Paris.
- (12) نقلاً عن بدوي طبانه «التيارات المعاصرة في النقد الأدبي»، الأنجلو المصرية، 1963م، ص 5412.
- (13) نفسه، ص: 65.
- (14) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969م، ص: 12.
- (15) عبدالعزيز قليقة، نقد النقد في التراث العربي، المكتبة الأنجلو المصرية، 1975م.
- (16) نفسه، ص: 8.

17) S. Alecsandrescu, Discours d'interprétation la critique littéraire Métadiscours et théorie de l'explication, p : 202.

18) Ibid, P : 209.

19) Ibid, P : 208.

20) بورث روب فراي، تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، عمان 1991، ص: 13.

21) R. Barthes , Essais critiques, ed seuil 1964, P : 255.

22) يمكن الرجوع في هذا الإطار إلى.

Svend Erik Larson, Sémiologie littéraire, Essais sur la scène textuelle, tra Françoise, Arndt, University presse 1984, p 118.

23) R. Barthes, critique et vérité, ed seuil, 1966, Paris, p : 47

24) R Jakobson, Essais de linguistique générale, ed minuit, 1970 p 13.

25) نهيل هنا على مارسيلو د سكاو وتحليله لعلاقة المنطق بأسفة الشكلية، واللغة الطبيعية انظر مارسيلو داسكل الاتهامات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الأساتذة، إفريقيا الشرق، 1987م، ص: 53

26) ثورفتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة د سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1: 1986م، ص: 149.

27) Adrian MARINO, la critique des idées littéraires, p 134.

28) نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى الكتب التالية

- Jean Yves Tadié, la critique littéraire au xxème siècle , Belfond, 1956.

- Roger Fayolle, la critique littéraire, A. Collin 1964.

- Pierre Brunel et les autres, la critique littéraire, que sais-je?, PUF ,1977

29) من هذه الكتب:

- د إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت 1971م.

- د عبدالعزيز قليقة، نقد النقد في التراث العربي، الأنجلو المصرية 1975م.

محمد زعلول سلام، تاريخ النقد العربي، دار المعارف، د ت.

(30) من هذه الكتب على سبيل المثال.

- د أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1981

د عمر أحمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار البسر للنشر والتوزيع، ط 1، 1988م

- د أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط 1، 1978

(31) د أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت 1981م، ص: 7-8.

32) Avner Ziss, Eléments d'esthétique Marxiste, Traduit du russe par Antoine Garcia, ed du Progrès, U. R.SS 1977.

33) L. Goldmann, Introduction aux premiers écrits de Lukacs, in théorie du Roman, ed - Gonthier, Paris, 1977

34) P. Zima, Manuel de sociocritique, Picard, Paris 1985

35) P. Machérey Pour une théorie de la production littéraire, Maspero, 1974, p 143

(36) نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، 1983م

(37) د غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، 1981م.

(38) محمد برادة، محمد مندور وتطويع النقد العربي، دار الآداب، بيروت، 1979م

(39) جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة - بيروت، ط 1، 1968م

(40) د حميد لحداني، سحر الموضوع (النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)، منشورات دار سال 1990م، ص: 7.

(41) نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص: 57.

(42) نفسه، ص: 89.

(43) نفسه، ص: 214.

(44) نفسه، ص: 227.

(45) نفسه، ص: 201.

- (46) نفسه، ص: 161.
- (47) نفسه، ص: 189.
- (48) يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى مقالة للدكتور محمد طرشوبة، تحت عنوان «مشكلة الإسقاط، مجلة الفصول الأربعة، السنة 8، العدد 29 يونيو 1989م، ص: 182.
- (49) Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations (Essais d'herméneutique)* Seuil 1969.
- (50) Heid Göthner, *Méthodologie des Théories de la littérature - in théorie de la littérature*, Picard, Paris, 1981. p 17.
- (51) نقلاً عن مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص: 74
- (52) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، القاهرة 1992م
- جابر عصفور، الصورة لامية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1974م
- (53) جابر عصفور، قراءات في النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2002م
- جابر عصفور، المراسم المتجاوزة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1983م
- (54) ضمن كتابه: قراءة التراث النقدي (مرجع مذكور)
- (55) نفسه، ص: 20.
- (56) نفسه
- (57) د. حميد لحداني، سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، البيضاء 1990م
- (58) د. حميد لحداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1991م
- د. حميد لحداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1991م.
- د. حميد لحداني، النقد النفسي المعاصر، تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سال، البيضاء 1991م.
- د. حميد لحداني، النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، المجلس الأعلى للثقافة 1999م
- (59) انظر هذه المنهجية في:
- J. Nathali, A propos des chats de Beaudlaire, In *logique du plausibles, Essais d'épistémologie pratique*, ed de la maison des sciences de l'homme, Paris, P 44.

- (60) حميد لعمداني، اختلاف التأولات، رواية الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجاً ضمن كتاب: محمد حسن عبدالله، بأقلام نخبة من الكتاب والأصدقاء، «دراسة وتكريم»، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، اليوم 2001م، ص: 576.
- (61) نفسه، ص: 577.
- (62) د. محمد الدغمومي، النقد القصصي والروائي بالمغرب من بداية الاستقلال إلى سنة 1980م، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، السنة الدراسية 1986-1987م، انظر مقدمة الرسالة . ص: و
- (63) انظر:
- محمد الدغمومي، نقد النقد، مدخل إبستمولوجي، مقال بمجلة أقلام العراقية ، ص: 25، ع: 6، حزيران 1990م
 - د محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة رسائل وأطروحات، رقم: 44
- (64) أبو هيان التوحيدى، الامتاع والمؤانسة، ج 3، ص: 103

* * *

نقد النقد في سيرة فارس زرزور

محمد عرب

ولمعه الأسباب خسر الأستاذ عبد الرحمن أصنافاً، وبيع عرباً لا يعرفهم ولا يعرفونه، لأن صديقه الوحيد الذي ظل وحيّاً له، وظل يسبح شباكته حوله ليحيطه بالعباية والرعاية، لا ليحفظه، ويؤمنه، كما بطر يحضر من عتياً عليه ولا مودة، هو الفن الوجيه الذي يفسر عناصر الحياة، ويعيد تركيبها في إبداع جديد، وينمو في تربة الوجود شجرة وارفة الظلال.

لقد ظل الصديق الوحيد والذام للأستاذ عبد الرحمن هو الفن المقدس المصحف في الجبال النسلية، والذي يدل مداه على ربه. ولذلك مرهق الطحالب النافذة في ظلال العلية دون أن يلتفت إليها، وإن كانت تجري فيها الحياة وهذا سيؤدي لأن تكون معانيه الجمالية غير مرصبة لكثير من المدح والثناء ولكنه معانيه نعمة دائماً، لا حيوياً عرباً ومرارته وأحكاكه ظلت تستمد من الإخلاص إلهامها. والإخلاص في تقييم الإبداع متعب، لأنه يتطلب، بدل الكثير من الجهود، والعرض فيما وراء كلمات المبدع، قبل إصدار الحكم على كل عمل. فهذا يظهر دور الناقد، صديق الفن، لا صديق الأشخاص، فهو كما هي الشجرة لابد من فسيها الكلمات وزوجها، ولا بد أيضاً من مبرر العروض، لتكمل القصيدة.

أي أنه لابد من العروض الخاص بالشعر لكي تصبح الكلمة المجردة من خصوصيتها،

عرباً الأستاذ عبد الرحمن الحلبي الندي، عرباً له معاني لا تتغير، وأي شاعر أو بهوان، مهما كان بلوغاً في من النضوب والفن، والكلام المعصر، الذي يربط منه الإبداع بعمق المعرفة، سيفع في هذه الشبكات، وإن كان ممكناً قرش، وإن يسمح له العربال بالمرور، وإن كان شكله ومعانيه على شكل ومعاني الجنوب النافذة تلك لأن السور التي يستعملها الأستاذ عبد الرحمن الحلبي وإن كانت معناه له كما لدى كل النقد بشكل عام، ينبغي النقد ومعانيه، وروية النقد الخاصة لكل عمل إلا أن ما يميزه هو المنهج النسل للعمل، والنظر إليه كلوحة فنية، وسر، وغوازة الجمالية، ومن ثم تحويله إلى معادلة رياضية قاعدية لتطبيق قوانين النقد عليه، ووزع العلامات المنسية على عناصر الموضوع، وأحيراً إصدار الحكم وما يوثق به من إلى مستوى الإنصاف، هو هذه الخصوصية الذاتية في قراءته، الإخلاص، وبذل أقصى الجهود، قبل إصدار حكمه على أعمال الآخرين، وإن كانوا عاه له، فهذا هي عالمة الخاص يصبح العمل بلا اسم. إنه لغة الفن فقط، ما سمعت، وبأي صورة منتقم إليه، وكم وقع في عرباً فته أصنافاً، وعتياً عليه، واحده، لأنه هو إلهام، ونسي أسماءهم المدونة على الخلف كما هي العادة، وكم فاز خصوم، أو كتف مجهولون بلقاء لأن معانيه الجمالية تطاقت مع مقاييسهم.

الشعر، أو بالشعر من كتابته، والتملح معها بإهمال، إلى حد جعل هؤلاء المتصدين لثقته بمحتويات كتبه. كما ميّنت الأستاذ عبد الرحمن، الذي سيكون الوحيد من النقد السوريين الذي حاول بصفه فارس رزورز حياءً بالمتصافه في برنامج "كاتب وموهب"، وأقامه حوار معه، ثم نشره وإذاعته، وميّن، بالصدى لأهمية كاتب كتاب عنه

سببنا الأستاذ عبد الرحمن، وقد جئت صفحات الكتاب "كيف يحيط كتاب من مئة صفحة بمسيرة إبداعية لواحد من أبطال الأدب السوري المعاصر على مدى نصف وخمسين سنة؟ بل كيف يستطيع الباحث أن يقيم هذه المسيرة الطويلة العريضة والشاقة أيضاً ولو في حدودها السببية صرح هذا الحبر الورقي دون أن يحل بالمسيرة وصلحتها؟ ثم كم من الجهد الاستثنائي سيطلبه الباحث ليعيد له الكتب المبدع بعض حقه من أولئك الذين أهملوه، تجاهلوه، غبنوه، غنوه، على مدى سنوات مديدة" وكيف يتصدى بالتوثيق للذين ليسوا معطف (سبحموت هويد) وهار (كارل غومسلف يونج)، واسموا في تحليل الشخصية "غير النبوية" لصاحب هذه المسيرة، لا في تحليل آية مئة صفحة لا كفي مهما اقتضينا وكثنا وأحزنا لكنها خطوة قد شبعها خطوات (١)

فهل حقاً لم يذهب نقادنا المحليون إلى تحليل أدبه، وإنما إلى حيث المرض للفرويدي السائد، والتبش في مزيله التي أعبر عنها سيجب على هذا السؤال فارس رزورز في حوار أجراه معه الأستاذ عبد الرحمن، نشر في جريدة الحياة

سأله الأستاذ عبد الرحمن "أنت مظلوم نقياً، هكذا يقال، فهل هذا صحيح ولماذا؟" الجواب "لا أستطيع أن أحكم على هذا الرأي. أنا صحيح لا أرى نقاداً يتحدثون عن

شعراء، أو نثراء حسب موقعها في سماع الإبداع، والاشطارة إلى لغة خالصة لمطر الأذن يتركبها الحاضر. وإن من مهمة النقد إيجاد مثل هذا الاكتشاف والدلالة عليه، وفق معايير دقيقة وملهمه، لا تجعل النقد مجرد ميران في سوق البيع والشراء، واعتبر العروص مثلاً أداة كافية للحكم على الشعر. إنه صحيح كما يقول بعضهم عنه، ولكنه صادق مع نفسه لأنه يشعر بحظوظ الكلمة، اليوم وعدا وفي المستقبل، وإن لطيف هذا كثير من وأصاوغها، في رحمة رجليات المذاهب الفارغة، ومواند "النسبية" التي تجعل من صعلاتك الألب، معلمين وفكّرين

وهذا ما يدعوها إلى التشهير بالبعد المحلي الذي عجز عن اكتشاف فارس رزورز، ونجح منه في أهله، وربما ساعد على من موهبته الطاهرة والنسبة، هل أن يبعها الموت، لأن أغلب نقادنا يتعاملون مع الأشخاص لأمع الأعمال، ولا تشاهد عددهم غير لطيف المذاهب المدعومة للأخر مثل كيم من بئر عبد الشمس، المعيد في تحليل الملل والتفلية

من منتصف فارس رزورز، وهو المتوح، في حالته التي علقها، لاسف عديبه، كما نستخرج من فرائد كتاب الأستاذ عبد الرحمن عن الأديب الراحل فارس رزورز المستور من أفعاليه بمنق عاصمة للثقافة العربية، بعنوان "فارس رزورز، العصيل والهجرة المصدرة"

سكتشف على مستوى اللب، بأنه لا أحد سيمك من تقدير ما يملكه فارس رزورز من الإمكانيات والموهبة، وحين سبكت عنه، سنهل صانع من كتبنا عنه، بما باعته صباغة ما كتب، أو بتسجيل اسمه في قلوب من يؤرخون إحصائياً للأدب، كما في مجالات

لمهمة النقد دون أن يقرأ كل ما كتبه المؤلف، خلاصة عندما يقوم بمهمة التقييم الشامل لمن يكتب عنه؟

فعلني أي شيء يدل عجز نقادنا السوريين عن الإجابة على سؤال الأستاذ عبد الرحمن عجز أن نقاد فارس، تصفحوا عدلين كتبه وعيوبها، ثم أجابوا عن السؤال السهل "الصعب"، الذي درطهم فيه فارس، والأستاذ عبد الرحمن، لأنهم لم يقرأوا ما بداخلها، وكما هي حبيبهم، بنو كذاك عديم، تصفحاً لبعض العصور، وهذا لا عا للمؤلف، لأن الأهلبة والقويته والمعلمية في العهد وهكذا دوزرا المرحوم فارس بين أيديهم على نثر هذبة مثل العروج المشوي حتى ينس من صلاح يقدمه وفادته، وقال عنهم ما قال

ومع الأسف فلي مثل هذه القرايات المتسرعة لا تقتصر على مجال الأدب، وإنما هي شائعة، ويعوم بها مفكرون كبار في الموقع أحياناً، لأنهم يظنون، أن الموقع، وليس الإبداع جعلهم كباراً، وصار يحق لهم أن يذلوأ بذلوهم فيما يظنون وما لا يظنون

والقول على ما ينشره بعضهم من كتب لا قيمة بها عن متدعين كبار مثل الفارسي، والحافظ وراز قبلي (٥) ولكن لماذا؟

هل نحيل هؤلاء إلى اسلحة هروب التي استخدموها، ونظاراته التي هروا بها، وليس إلى اليانهم الحاضر، أم إلى نظرية" المصالح الأفضلية؟

سيفول الأديب فارس "معظم نقادنا يكتبون ما للحصول على المال أو للحصول على الشهرة" (٦)

وسيعري الأستاذ عبد الرحمن أحطه النقل إلى عثم الإحصاء بأهمية التاريخ الشخصي للنقد أو الكذب ولأنك سيفول أربا الإلحاح على مهالني التمرع وعدم

كتني، ولكن لا اعينر هذا ظلماً، بل أعتبره صغفاً من النقد، لأن النقد يبحثون عن الكتابات المسهية ليكتنوا عنها الكتابات المسهية يسهل بعدها، أم الكتابات العقيمة والصعبة، يوصف أيضاً على النقد أن يكتبوا عنها، وإنما اعينر روائي من الألب الصعب بقده إلا لدوي الإحصاء، ودوي النفاة بعليه، وعلنا، مع الأسف، لا يتمتعون بهاتين الصفتين" (٧)

وسيكور المعاني بعضها تقريباً في حوز للأستاذ ولي مشوح مع الأديب فارس، بل ميصيف "بصراحة أنا استهين بالنقد، لأنه لاأسف لمن هاء، وليس علماً" (٨)

وربما لأن فارس صافي نزعاً بنفاذه، أوهمهم دون أن يفتح في غراك جهلهم، لأنهم انشؤ، وهم يكتبون عن أصله، ليس عجزهم النقدي، بل حتى عجزهم المعلوماتي عن معرفة عبد أصله، والتعريق بين الجديد، والذي تكررت طباعته، وهذا لا يدل على الجهل، وإنما على الإهمال واللامبالاة في التعامل مع أدب من يكتبون عنه وفي هذه الحال لن نجد نقده النقدية هؤلاء، حتى وإن امتلأوا

لهذا منطرح الأستاذ عبد الرحمن على نقد فارس هذا السؤال المربك، حيث ميشتون بأفلامهم عجزهم عن الإجابة عنه، مع أنه سؤال بسيط، وتتطلب الحدود الدنيا لموقع من يصدر نقد الآخرين.

السؤال "ونسأل نقادنا الأكرم: هل كتب فارس ثلاث مجموعات قصصية حقاً، أم أنه كتب مجموعة قصصية واحدة صدرت سنة ١٩٦١، وظل موقفاً عنها ما يعرف من ربيع ٧٠، ليعرف له من ثم ثمان عشرة قصة جديدة هي؟" (٩)

هذا السؤال البسيط مبسطي نقد فارس في الإجابة عنه، ربما لأن فارس لم يترك حين أعد طباعة بعض قصصه ما أعاد طباعته منها؟ ولكن هل يستطيع النقد أن يتصدى

هيا على نفسه، وإن يقوم بدور ملائم أو يلجج لمن صغره أما في الثقافة قبل القدرة على الإبداع لا يوجب بالشهادة أو الموقع وقلم الكاتب يشهد على صاحبه قبل أن يشهد عليه الناقد والجمهور، ولا مجال عند النشر للتزوير والإعداد، والثقافة دائماً ستتعرض للغريال، وغريال الغريال، كما إنها تاريخ الشخص، بقدر ما هي تاريخ الشعوب الذي سبقي بعد أن يموت كل شيء.

المرجع

فارس روزوز، المصيان والهجرة
المصانة - تكليف عيد الرحمن الحلي -
اصدار الأمانة العامة لأحفاليه دمشق عاصمة
الثقافة العربية - علم ٢٠٠٨

- ١ - م. م. ٨.
- ٢ - م. م. ١٧.
- ٣ - م. م. ١٢.
- ٤ - م. م. ١٩.
- ٥ - مع الأسف أن أغلب القاتمين بشر مثل
هذه الكتب موسسات حكومية عربية، لا
تليق بتكاتب، ولا بالمكتوب عبه
- ٦ - م. م. ١٢٦.
- ٧ - م. م. ٢١.

التدقيق، وبحكاسيهما السليبي على الباحث اسما
خلال بحثه، عالمكفهم المثالي عن البحث
تسببك في يوم أو أيام، لكن الذي يبقى هو
توهم صاحب البحث، اسمه، يهي ميواف
وسنوات وبطل صاحبه حياً (١)، وتكمل،
بني الجفج والمتمم سيمويل حتماً

هنا الإحصائيات ميكتاب الأمثلة عيد
الرحمن عن الأديب فارس روزوز، عن النقد،
لنصفه، كما هي علقته دائماً غير علمي بمن
أوقعوا فارس أو أوقعهم هي "أجبه الصاحب"

وفي الحكمة الشعبية "من غربل الناس
تخلوه"، نعم ولكن ما كل غريال تصلح
للتمييز بين اللصق والشوق.



لقد تحدثنا عن الغريال، والنخل، لأن من
طبيعة عصرنا وحققه هجوم المصدين على
المخلصين في جميع مجالات الحياة، لأن
الصيد صحيح في تكوين موسساته وتنظيمها، من
المتبر التي السابق وما بينهم ولكننا كنا نوقع
ومارنا، أن نطل الثقافة بعيدة عما نعرض له
بالي الموسسات، وإن تحكم حلافت الثقافة
أخلاقيات الحوار والعلم وفي العلم، على
الشهادة الكبيرة، أي الموقع الكبير، أو العمر
المبد، لا يكتفون أحياناً بل إن الموقع الثقافي
تشكل حاصر يصح صاحبه خلافاً بكل المواقع
التي يستطيع هيا الجاهل والفاسد أن يستتر

د. محمد الحنوشي

كلية الآداب - الرباط

«نقد النقد» :

مدخل الاستيمولوجي

١- ملغزال مصطلح نقد النقد يجعل مفهومًا ملتبساً قَبْلَ أن يشرح بتصورات مختلفة بل متناقضة أيضاً ويستحيل عليها أن تنسجم وتلتزم في نموذج أي في بناء نظري متماسك ومن ثم يصبح من اللازم القول بأن عدداً من الدراسات التي تتحدث عن النقد الأدبي تعكس ذلك الالتباس وتجسد به بشكل ومستويات متفاوتة في الوعي، وعدم الوعي. يناسبها كتحصين قائم الذات، أو بموضوعها الذي هو أيضاً موضوع ذو خصوصية ينبغي مراعاتها

الالتباس، وجعله مشروع بحث واسع. نطرح عدداً من المبادئ التي قد تكون منحلقة بصورة ضمنية في بعض الدراسات أو قد تكون حاضرة بدرجة خافتة كإرهاصات لم تكتسح بعد مساحة الوعي والخطيط، والتي من شأنها أن لا تنفي نقد النقد مطابقاً للنقد الأدبي، وأن تجعله بحثاً له كيانه الاستيمولوجي

٢-١ المبادئ التي ينبغي اقتراحها يلزم أن تتعلق بالحواسب الآتية مجتمعة

- مبادئ تضبط الموضوع النقد الأدبي

- مبادئ تعين القصد من معالجة الموضوع

- مبادئ ترسم نموذجاً يتلاءم مع الموضوع والقصد، ويشتمل على مصطلحات ومفاهيم سقوية (نظرية) وعلى مجموعة من الإجراءات التي تعطي لنقد النقد تحسيماً يرتفع به إلى مستوى «المهجع».

- مبادئ تحوّل المبادئ المذكورة إلى نموذج يخول لنقد النقد لا أن يتميز فقط، ولكن ليكون قادراً على أن يمتج معرفة وأن يدلل على معقوليتها وصدقها

٣-١ نتيجة ذلك يمكن القول، حين يحقق نقد النقد المبادئ المذكورة إنه سيتمكن بالقبس إلى موضوعه أساساً، من التمييز بثلاثة مظاهر المظهر الموراني / المظهر الإجرائي /

بمعنى آخر يتطلب كل حديث عن النقد تحديد شروط هذا الحديث من جهة الموضوع والوسائل والأهداف: أي نموذج معرفي متعلّل ما هو نظري، وما هو إجرائي تطبيقي، هكذا يمكن الجرم بأن عدداً لا يحصى من الدراسات بما فيها الدراسات الجامعية الأكاديمية آلت على نفسها أن تنظر للنقد أو تعرف به أو تؤرخ له، لا تمتلك وعياً بنفسها بل لا تستطيع أن تلتفت لموضوعها بدقة إنها حديث يشتمل بتمامه وشائج ومالوف، وتتحدث عن أشياء وبوسائل نتوهم إنها معروفة أو واضحة، بينما هي واقعة في منزلق اللامعقول الذي يحتمل بالجمع والانتقاء والمصادرة على المطلوب

١-١ في تصوراً إذن أن نقد النقد ينبغي أن يتحدد وأن يتصف كاختصاص متميز بين أشكال البحث الأدبي وغير الأدبي وحتى لو فرضنا أن نقد النقد هذا فرع من فروع الدراسة الأدبية، فإن هذا الفرض يقتضي ضرورة شروط تمييز تجعل نقد النقد كياناً مستقلاً من السلحية النظرية والإحرائية أي من السلحية المعرفية ومن الكيفية التي تستعمل بها، والخطّة التي تستوجب حضور المعرفة واستعمالها في علاقة بالموضوع المعالج أي النقد الأدبي من أجل تحديد نقد النقد والخروج به من دائرة

المظهر الاستراتيجي

بالطبع لا يمكن الرعم بأن واحداً من المظاهر الثلاثة كالف ليكسب نقد النقد تميزه، كما أنه لا يجوز التوهم بأن معصر تلك المظاهر غير ولید في أشكال أخرى من الدراسات الاسمية وغير الأدبية، فالأمر أن يتعلق بلجتمع تلك المظاهر ويشكل توافقها جميعاً

١٣١- وآية ذلك أن الخاصية الموراثية^{١١} تمنح لنقد النقد إمكانية الاعتماد عن الموضوع عبر خلق مسافة موضوعية متحققة كلفة اصطلاحية واضحة^{١٢} قادرة أن تمسك بالموضوع والوفاء بالقصد، وهنا تظهر الصفة الموراثية تشغيلاً للغة من الدرجة الثانية بالقياس إلى لغة النقد الأدبي هو لغة من الدرجة الثانية أيضاً بالقياس إلى لغة الإبداع الأدبي

وإذا جاز لنقد الأدبي، كما سترى بعد حين، أن يكسر المسافة الموضوعية، وأن يعاير الاستقاء بل أن يشتغل بمصطلحات ومفاهيم مستقاة من مصادر معرفية مجاورة له ومن علوم أجنبية عنه فإن نقد النقد ملزم أن ينسج ماورائيه بأن تكون مصطلحاته، وتنسج مفاهيمه، نقدية من جهة واستيعولوجية من جهة ثانية، بمعنى أن ترتبط بمبادئ وقوانين العلم عندما تصبح تلك المبادئ والقوانين موضوع اختبار ونقد

٢٣١- أما المظهر الإجرائي فهو يتمثل كإفعال منهجية تطبيقية ملائمة للموضوع وللغرض من دراسته واحتصاراً بجمل محال الإجراء بالقول بأن مكونات الموضوع، أي النقد الأدبي، من حيث هو عناصر وعلاقات كما سترى بعد حين (فقرة ٢)

٣٣١- أما المظهر الاستراتيجي فجملة في الأهداف الآتية - تمحيص المعرفة في النقد الأدبي، مصطلحات، مفاهيم إنشائي فكرية - التمييز لنقد الأدبي

- صوغ نموذج للنقد الأدبي أو لإتجاه نقدي مخصوص - معالجة التطبيق النقدي بهدف تصحيحه أو إعلانه وتحقق هذا المظهر الاستراتيجي لا يمكن أن يتم بمعزل عن شروط ضرورية تتمثل كمشاط (في النقد الأدبي) يعطى أشكالاً وأسئلة تستوجب نقد النقد، وتتمثل كحركة أدبية منفردة على النقد وتفرض عليه الدحول في الاكتشاف أو نضجه في وضع الأرملة، كما تتمثل كاختيارات ثقافية

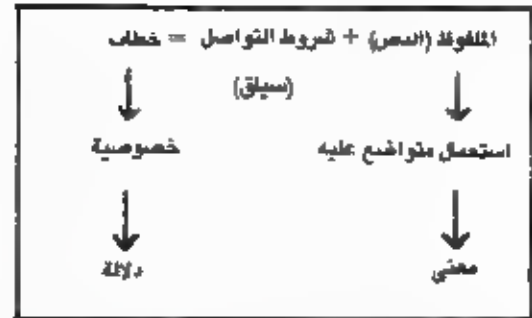
اجتماعية نابعة من المجتمع الذي ينتج الأدب والنقد ويعطى إلى التغير أو الدفاع عن الذات، وهذه الاختيارات قد تبدو إنتاجات علمية أو سلوكاً سياسياً، الخ لذا فإن استراتيجية نقد النقد بقدر ما تكون مستجيبة لتلك الشروط، تسعى إلى الإجابة عن أسئلة مخصوصة ضمن نموذج مستقل مستحيل أن يوجد خارج تلك الشروط، ومن ثم لأغنى عن الوعي بالبدات (بالتخصص) والوعي بالموضوع الذي يستدعي بدوره الوعي بخصوصيته

٢- لاحظنا ونحن نتحدث عن المظهر الإجرائي لنقد النقد بأنه مجموعة أفعال وبضيف الآن بأنها أفعال توصف عادة بكلمات اصطلاحية مثل تحليل، وصف، تفسير، وجرت العادة بسبب ذلك أن يرادف الإجراء مفهوم المنهج، مع أن الإجراء مأخوذ من مستوى من مستويات مكونة للمنهج، يتضمن مع المستوى الأنطولوجي المنطقي، والمستوى المنهجي الاستيعولوجي الذي من خلاله يستنسب إلى حقل الاختصاص لذا يغدو الإجراء تشخيصاً لما سبق وأيضاً معبراً مجسداً للموضوع (النقد) أنه برنامج يقدم الموضوع كتحل لعملية فهم مسبوقة بالمظهر المارواشي، وموجهة بالمظهر الاستراتيجي، ومن هنا يصبح الحديث عن الإجراء في أي ممارسة معرفية غير مجد إذا بقي مجرد حديث عن الفعل مجردة وبغيب الموضوع الذي يشخصه الإجراء أي النقد الأدبي أو بمعنى النقد الأدبي كموضوع فهم

٢- وفي ضوء ذلك نتأمل النقد (كموضوع)، وننته به بالخطاب النقدي، أي أننا نعتبر «النقد» خطاباً^{١٣}، وليس خصوصاً أو أفكاراً، وهذا أحد مستلزمات التحديد وقد يشتر إلى الذهن أن مفهوم الخطاب إنما هو مفهوم مرادف لمفهوم النص^{١٤} وذلك يحدث فعلاً، لكن هذا الترافيق يقوم على أسس مجازي تومسي، حيث أن النص ليس إلا التجسيد المادي المغلق، أي التكوين اللغوي المعطى، ملتصق المعاني ضرورة غير أن مفهوم الخطاب يأتي ليحتوي مفهوم النص ويضعه في دائرة أوسع، فلا يعزله عن شروط تلفظه وتداوله في مجال حيوي نشيط، ومعنى ذلك أن استعمالنا لمفهوم الخطاب والنص لا يأتي، أو لا ينبغي أن يأتي بمعنى واحد، ولكن بفارق تصوري واضح

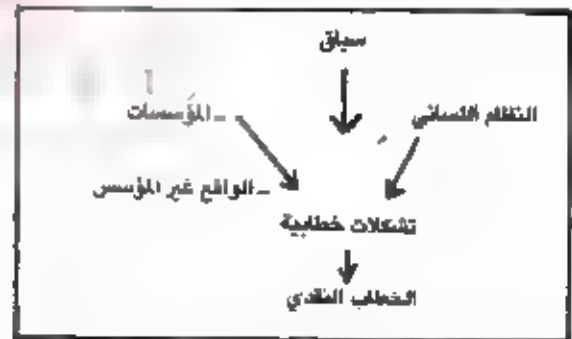
١٢- ويمكن مثبحة ذلك توضيح مفهوم الخطاب مكونه تشكياً formation ينظم داخل نظامين ordres نظام لساني ونظام دلالي - براهماني Semantique — pragmatique

ترسيمة ١



ويمكن شرح ذلك بأن «الخطبة (المصر) نتيجة مباشرة لنظام لساني يعمل فيه نظام آخر يتحدد كمؤسسات «الادب»، «المعرفة»، «النقد»، ونتيجة ذلك تولد الشكل من «الخطبة» وفق تفاعل النظامين عبر حضور تأثير جانب معين من تلك المؤسسات، يمتلك الخطاب خصوصيته. وكل ذلك يجري داخل شروط التواصل، مما يتيح لنا أن نعيد رسم البيان السابق^(١) كما يلي

ترسيمة ٢



٢ ١ ٢ - تحليل الخطاب إذن، يتطلب معالجة مجموعة «المنظمة»، تنشيط في الخطاب وتحديد فاعليته أزاء نفسه وأزاء السياق (الظرفي) الذي يعمل فيه، ومن خلال ذلك يكسب حضوره وفاعليته ومعناه

أن كل طرف من هذه الأنظمة يحتاج إلى الشرح. وأي شرح يتطلب بناء لغة واصفة تسمى كافة العناصر والعلاقات التي يقوم عليها كل نظام.

وباعتبار أن الخطاب نفسه نظام (منوره يقوم على حملة من الأنظمة المتفاعلة) فإنه يدور شك يحتوي مجموعة عناصر (مكونات) ومجموعة من العلاقات ونقصد بالمكونات

١ - اللغة اللغوية التي تجسد الخطاب

٢ - الأفكار + المقاميم + المصورات المعرفية

٣ - الانبوات العقلية - المنطقية (انبوات منهج) - المعايير الخ

٤ - الاحالات المرجعية - الاسماء - الضمائر الخ

٥ - الموضوع، أي الخطاب الانسي (النصر)

ونقصد بالعلاقات تفاعل المكونات المذكورة فيما بينها أو بين أطراف إنتاج الخطاب، بحيث ينتج من التفاعل وجود الخطاب في صورة نظام (أو مجموعة أنظمة متظاهرة)

وهذه العلاقات يمكن توزيعها إلى قسمين هامين

١ - علاقات داخلية تبقى مشتغلة داخل الخطاب ومكتفية بمعاصره الذاتية، في حدود ماسمى به بالنصر، لذا فهي علاقات نحوية وسردية

٢ - وعلاقات حوارية تشد الخطاب إلى عوامل إنتاجه وتجعله فعلاً خطاباً ديناميكياً وملتحماً بشروط تداولية والعلاقات الحوارية يمكن اختزالها في ثلاث

أ - علاقة المتلفظ بالمرجع الموضوع (نقاد / نصر)

ب - علاقة المتلفظ بالمتلقي (نقاد / قارئ)

ج - علاقة المتلفظ بالسياق^(٢) (نقاد / شروط إنتاج الخطاب)

٢ ١ ٣ - أن دراسة العلاقات الداخلية، قد يحيل البحث إلى محال من المحالات المعتمدة في تحليل الخطاب، ونضطره إلى الالتزام مرجعية تحكم نموذجاً من نماذج التحليل المشار إليها من قبل إذ إن العلاقات الداخلية متعددة، ويمكن النظر إليها من زوايا نحوية، أو بلاغية أو معجمية، وأيضاً من زاوية سيميائية ومن الصعب مراعاة كل هذه الزوايا، بل ليس من المبرر الجمع بينها وحسباً أن نختر الزاوية التي نراها ملاءمة، فنقتصر على ما يوصلنا إلى الغاية التي رسمناها، وهي الوعي بالخطاب النقدي في خصوصيته، ومن ثم لم نر داخل تلك العلاقات الداخلية - غير الجانب السردية الذي يهمن على الخطاب ويجعل منه فعالاً لبرنامج واستراتيجية، أو إلى ماسمى به بمنطق الخطاب^(٣)

٢ ٢ - منطق الخطاب هذا لن يكون فهمه كافياً للاحاطة بعلاقات الخطاب، واعتماده وحده لن يعطينا سوى صورة جردية، إذ نحن نتعامل، شئنا ذلك أم أمينا، مع خطاب ثقافي حوارية وهذا ما يستوجب تناول العلاقات الحوارية، أ، ب، وج - المذكورة أعلاه

٢ ٢ ١ - فالعلاقة (أ) تعلن عن نفسها داخل الخطاب النقدي كعمل منهجي يبرز الإمكانيات التي يتوسل بها الناقد في معالجة الموضوع. فهي لذلك علاقة منهجية قد تعكف على

الموضوع بوصفه كلا أو عناصر متفرقة شكلية أو موضوعية وهذه العلاقات قد تتمثل في تنفيذ مجموعة من الإجراءات التي تعمل داخل حدود منهج محدد أو عدة مناهج وهي

١- الوصف الذي يجعل الناقد يقف من موضوعه موقف الواصف أي المحلل

الوصف } الشكل { المعجم- الجمل- الإيقاع- المظاهر البلاغية الخ
المضمون { الوحدات المعنوية- الثيمات (القصايا) الخ

٢- التفسير

١- الشرح. حيث يكتفي الناقد بإعادة إنتاج الموضوع بلغته الخاصة متوخياً أساساً تقريب (معناه) إلى تلمي يفترض فيه عدم القدرة على استيعاب (الموضوع) كما هو

ب- التأويل (التفسير) حيث يحدد الناقد علاقته بالموضوع بتجاوز ظاهر الموضوع، لاثبات شيء يعقده أصلاً خفياً أو معنى غائباً، مستعيناً في سبيل ذلك باستثمار علاقة الموضوع بمرجع من المراجع (المعرفية، الواقعية، الخ)

٣- التقييم (التقييم) هذه العلاقة تجعل من الناقد في موقع المتعالي إزاء الموضوع مما يخول له إصدار الأحكام لاثبات رأي أو موقف أو حكم قيمة بصدد «الموضوع». بالرجوع إلى معايير. وهنا أيضاً سيستثمر علاقة أخرى بين الموضوع ومرجع يستند إليه ويكون مجسداً لقوة التعاقد

شكلية (بلاغية نحوية، قواعد أدبية)
معيار } التقييم
معرفية (فكرية عامة، سياسية أخلاقية، أيديولوجية)

٢.٢.٢- أما العلاقة (ب) فهي تفترض وجود ناقد يتكلم في الخطاب من موقع خاص، يمكنه من الظهور كهيئة مالكة للقرارات، أي كناطق باسم سلطة تعطيه شرعية انجاز الخطاب النقدي بحيث يفسر ويقوم ويصف في ضوء مبادئ وقوانين، فهو إنسان- بالنسبة لئلا ليس ذاتاً بشرية، ولكنه هيئة تشتغل في مجال محدد وتعتبر عن نموذج فكري، وتتحدث باسم سلطة رمزية، حسب الاصطلاح الذي يرضيه بعض السوسيولوجيين^(١)

وهذا «المتكلم» عندما يثبت في خطبه جملة من

القرائن الدالة عليه وعلى السلطة التي يخدمها ويخضع لها، مظهر إلى مراعاة وجود موقع آخر، أي عليه أن يتوجه بخطبه إلى مطلق، قد يظهر ملامحه من ملفوظات الخطاب نفسه، بحيث تتحدد هويته وقيماؤه ومستواه الذهني، وقد يفتني فيه فلا يستدل عليه إلا ببعض القرائن والاشارات ونكته، سواء ظهر ظهوراً واضحاً أو بقي مضمراً، حاضر ومؤثر، ويسكن في كل الأحوال ذهن المتكلم أي الناقد ولا انعدم سبب قطع لاحتكاك خطاب، أو على الأقل ستستخدم صفة الحوارية^(٢) التي تمنح كل خطاب طابعاً

أن العلاقة (ب) هذه لكي تكون مبررة ومؤثرة تستدعي بالضرورة العلاقة (ج)، إذ سواء اعتبرنا الخطاب صوت المتكلم أو صوت متكلم ومتلقي فإن الخطاب، أياً كان، مرتبط بعوامل وظروف تسعيها عدة شروط إنتاج الخطاب وهذه الشروط تتجسد فيما سميناه بالسياق وبهما بصفة خاصة من هذا السياق ذلك الجانب المصطلح عليه بالتعاقد الثقافي Le contrat culturel^(٣) والذي يخول للناقد والمتلقي معاً إمكانية التفاهم والاختلاف، وتحقيق الحوار، والذي يتمثل في أغلب الأحيان كقواعد ومبادئ وأعراف، وتكون بمثابة ذاكرة مشتركة تتحقق عبر

١- التوطى اللغوي

ب- المعرفة العامة (الثقافة - المعلومات - الأخلاق)

ج- المعرفة الخاصة (هذا الأدب وذاك)

ونقدر ما يشترك الناقد والقارئ في الرجوع إلى هذه الذاكرة يحدث «الحوار» ويتم. وخاصة عندما يكون هذا القارئ هو «صاحب النص الإبداعي» أي الأديب أو يكون «ناقداً آخر» وفي كل الأحوال لا يعني هذا التعاقد الاتفاق في المصطلحات والغايات بل يكون منطقتان متعارضتان. لكنها تكون حاضرة في ذهن «طرفي» الخطاب فتسمح نتيجة لذلك باتحاد مجرى «السجل» و«الجدال»

ترسيمة ٣



نطلق التعاقد الثقافي

■ ان النقد خطاب ماورائي يشغل كعلاقة بموضوع ادبي ويرتبط به بصورة ملائمة..

ولذا فإن هذه العلاقة ليست مجرد علاقة تكلم وسماع، ككتابة / قراءة، بل هي علاقة انتاج للخطاب

٢٢٢- ومن اجل رصد هذه العلاقة يصبح من المناسب تتبع مايدعوه بعض الباحثين^(١) «آلية الاحتجاج» (l'argumentation) هذه الآلية التي تهدف الى جعل العلاقة بين الناقد والقارئ علاقة إقناع وحوار. عادة ما تعتمد على جملة من الأفعال مثل الاستدلال والتعليل، والاقتباس والاستشهاد والمقارنة والتمثيل والتقسيم، والبرمجة، حتى يحصل المتلقي ويحدث لديه الاقتناع او يقبل الدخول في عملية تلقي الخطاب والمساهمة في انتاجه

انما نعتقد ان كشف «الأفعال» المذكورة لن شأنه ان يقودنا الى وضع اليد على ماهو عام وعلى ماهو مشترك بين جميع الخطابات ايضاً على ماهو خاص يتفرّد به كل شكل من أشكالها والا أصبح «الكشف» عملاً لا طائل تحته. علماً ان تحليل الخطاب الى يومنا هذا مثيرال بحث في مسألة أنماط الخطاب (Typologie)^(٢)، وميزال يحلل القوالب والأجهزة المتحركة في الخطاب على اختلافه في سبيل الوصول الى الخصوصيات الماثلة في كل نوع منها (خطابات حقوقية، ايدولوجية علمية، أدبية...) وليس من باب الاعتذار تأكيد تعذر هذا التحليل وخاصة في محال الخطاب العلمي، والخطاب النقدي. إذ ان تحليل الخطاب النقدي من هذه الجهة - وفي دائرة الاساطير المتداولة - مازال في حكم النادر ويفرض النظر عن هذا كله ومن باب المصادرة، تسمح لأنفسنا بالقول ان تحليل الأفعال الخطابية تمكن من الاستدراك بانكر جوانب الخصوصية خصوصية الخطاب النقدي

حقاً ان اعتبار الخطاب النقدي «خطاباً» وفق المفهوم المثبت من قبل، لا يحل كل الإشكالات بل انه يعيد ترتيبها ويسهل البحث فيها فقط.

٣-٢- ان الخطاب النقدي يحكم اشتغال «الأفعال» يمتلك صفة عامة، هي صفة الماورائية، وهذه الصفة التي يحلو لبعض الباحثين بدعوتها بالخاصية الاستدلالية، لا تميز الخطاب النقدي تمام التميز. فهي غير متعلقة به وحده، ولكنها على اي حال تعزله عن الخطاب الفني - الادبي اي بالغالب الى موضوعه. وهذه الصفة الماورائية، عليها تترتب نية الصفات الأخرى.. منها الصفة التحريبية (المنطيقية) والطبقية «النظرية».

وصفة الماورائية واء تجسدت - من خلال أفعال الخطاب - في الخطاب النقدي النظري او التطبيقي فهي

ليست صفة حاسمة بل ايضاً تعبر المحدث على وضع إشكال آخر يطرح علاقة الخطاب النقدي بالخطاب العلمي. وهي علاقة تطرح في أكثر الأحيان بطريقة مغلوطة او ملتبسة، في التفكير النقدي المعاصر.. ونؤذي تلقائياً الى بحث «العلمي» و«الايديولوجي» في النقد

٣-٢-١- أن عدداً هاماً من النقاد ومنظري النقد، وتبرها من هذا الاشكال او اقتناعاً مهامشيتة، يتحسمون تارة لالغاء الفارق بين الخطاب النقدي والخطاب الادبي على خلاف آخرين يأمرون على النقد ان يدخل في هذه العلاقة بل ان يتصف بعوايقها، فيعمدون الى اشهار «صفة الفن» و«النوق»، وهذا الاشكال قائم ويعكس اختلافاً في تصور طبيعة النقد ووظيفته

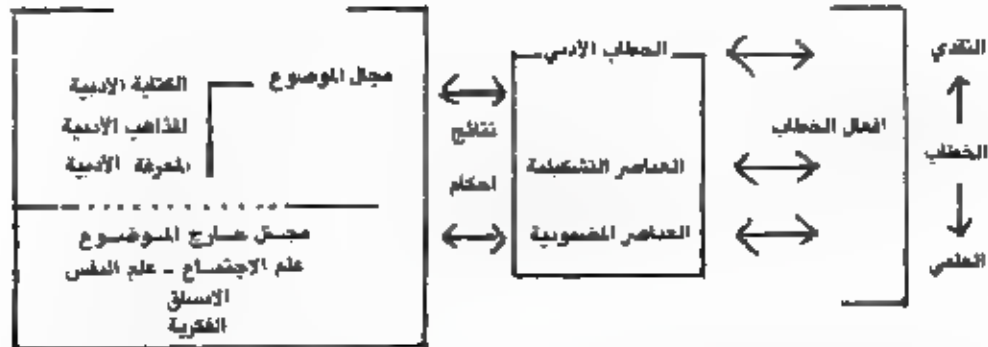
ان تحليل الخطاب يقودنا الى القول ان اصل هذا الاشكال غير «أحسي» عن الخطاب النقدي بل هو كاس فيه، ويرجع الى كيفية اشتغال الفعل، وخاصة عندما يدخل في علاقة مع مسميائه «بالعلاقة الحوارية» وذلك عبر تغليب هذه العلاقة على حساب العلاقتين (أ) و(ب) مما يترك آثاراً واضحة ذات نكح مهجي ومعري. وان في الخطاب النقدي قد يكسب صفة «العلمية» وهذه الصفة فعلاً نجدها حاصلة في كثير من الخطابات النقدية المعاصرة كما نجد ايضاً حصيلة هامة من الخطابات النقدية التي ترجع العلاقة (أ) لتتيح للدات المتكلمة فرصة الإبغلات والإفتاح على الذاكرة الشخصية المتفردة

وليس في وسعنا ان نقول ان «علمية الخطاب»^(٣) مما يكسب الخطاب النقدي خصوصيته وليس في إمكاننا تأكيد عكس ذلك ايضاً بلزعم الذي يرى خصوصية النقد قائمة في قائمة في بعده الفني. ونتيجة ذلك يتعذر إلغاء هذا الخطاب النقدي او دلك بحكم «العلمية» او غير العلمية

ليس ذلك هو ما يسبب الحرج. كيف يجوز الاعتراف بممارستين قائمتين على صفتين متناقضتين، بالانتساب الى حقل واحد؟ وما الذي يبرر حملهما لنفس الاصطلاح (الخطاب النقدي)

ان الخطاب النقدي ليس قد يكون خطاباً نقدياً علمياً وهذا امر لا يبرره ولا يكتسبه الخصوصية - رغم حرص النقد على ذلك وقد يكون خطاباً نقدياً فنياً - وهذا ايضاً ليس عنصراً فاعلاً في اثبات خصوصيته وحدوده ايضاً. لكن اين تكمن الخصوصية؟ هل هي في موضوعه؟

ان الخطاب النقدي حقاً يباشر علاقته بموضوع



النقدي ، وهو إشكال لابد أن يسعى محلل الخطاب النقدي إلى تمييزه وأن يضعه في موقعه المناسب

نعم، أن الخطاب النقدي لا مهرب له من الدخول في هذا الإشكال ونحن لا نجد سوى خيارين. أما أن نعتبر هذا الإشكال نتيجة تداخل فعليتين هما الخطاب النقدي والأيديولوجيا أو نعتبر هذا الإشكال نتيجة يفرزها الخطاب النقدي خلال اشتغال أفعاله وهذا ما سنبين إليه

حقاً إن مفهوم الأيديولوجيا مفهوم ملتبس ويعرف تراكباً من التصورات المتناقضة لكن ذلك لا يمنع من رد الأمور إلى نصابها ومن ثم لا خيار لنا عن فهم الأيديولوجيا في مستويين

١- مستوى التصريح، أي مجموعة المقامات التي يعتقد بها الناقد. ويعمل الخطاب لتوظيفها والأيديولوجية بهذا التصور ليست سوى معرفة، أو مواقف معنوية عنها، يحتكم إليها الناقد في محاكمة موضوعه، وتفسيره

٢- مستوى اللاوعي، يحتل الخطاب النقدي ويخضعه بصورة غير مباشرة، خفية، إلى اتجاه من اتجاهات الوعي الاجتماعي، بحيث يتسلل عبر «الخطاب»، ويترك أثره بإقرار «علاقات» و«قراءات» ولهذا فإن الأيديولوجية بعد من أبعاد الخطاب النقدي، قد يتوافق مع الأيديولوجيا بالمعنى الأول وقد لا يتوافق، ولما كان الخطاب النقدي يحتل المستويين معاً، وكان احتمال «تعارض» المستويين قائماً فإننا نستقني عن تسمية المستوى الأيديولوجي الأول - رغم تواتر استعماله بهذا المعنى - مفضلين الاحتفاظ به بمفهوم الأيديولوجية للمستوى الثاني.

ومنا على ذلك فإن الإشكال يصبح قائماً أيضاً داخل الخطاب النقدي، وفي كيفية اشتغاله، وهو بهذا تلتبس

«أدبي» ادعائي ونظري ومع ذلك فإن هذا الموضوع «الأدبي» كثيراً ما يتخذ موضوعاً في ممارسات علمية لا تنسب إلى الخطاب النقدي؟ أن الموضوع حضوره الأدبي ليس حجة لإثبات خصوصية الخطاب النقدي هل نرد هذه الخصوصية إلى طبيعة اشتغال أفعال الخطاب النقدي؟ حقاً أن الخطاب العلمي حين يتطاول على الموضوع الأدبي يتجاوز، لأنه يشتغل بصفة ملأمة لمجال اختصاصه ويتوخى نتائج خارج دائرة الأدب أي في محل علم النفس، أو علم الاجتماع، أو غير ذلك وحتى حين يتوخى إصدار أحكام تكوينية فهي تنبني عليها نتائج خارج «الموضوع» أي خارج النص الأدبي في ذاته

وبالمقاييس إلى ذلك فإن الخطاب النقدي حين تشتغل أفعاله، تتركز حول «الخطاب الأدبي» ويتحرك في مجاله. ونحن يمارس إصدار الأحكام تقترب عنه نتائج نفس صميم «الموضوع» أي الخطاب الأدبي. وذلك لأن مبدأ الملاءمة هنا يصبح موجهاً في اتجاه «الأدبي» بخلاف ما يحدث في الخطاب العلمي حيث يرتبط نفس المبدأ في اتجاه خارج «المجال الأدبي»

وهذا ما يشجعنا على القول بأن الخطاب النقدي يحتفظ بخصوصيته لا لكونه علماً أو فناً، لأن هاتين الصفتين عرضيتان ولا تدخلان في صلب التحديد المفهومي للنقد وإنما الخصوصية تنبع من شرط الملاءمة الذي يوجه أفعال الخطاب في اتجاه مجال الخطاب الأدبي كاحتاج معرفة بالأدب

٢.٣ - ذلك وجه من أوجه الإشكالات المطروحة بخصوص مسألة العلمي والأدبي في الخطاب النقدي ويؤدي إلى إشكال آخر بخصوص مسألة الأدبي والأيديولوجي^(١) في الخطاب

الأيديولوجيا كما تتمثل في أي خطاب آخر وبهذا المعنى فإن الخطاب النقدي لا يكتسب خصوصية محددة داخل الأيديولوجيا وهو في هذا قرين لكل الأشكال الثقافية المنتجة كخطابات

٣.٣ ٢ كل ذلك ينبغي أن يسترعي انتباه محل الخطب، خصوصاً إذا تعامل مع واقع الخطاب النقدي الذي لا يكثر التنوع والاختلاف في المصطلحات وإن أي سعي لتشخيص الواقع الراهن الذي يمر به النقد الأدبي لابد أن يعالج أولاً حقيقة هي

«أن النقد الأدبي المعاصر لا يؤلف ميدان نظرية وتطبيق متعاسكاً، فحدود النقد غير واضحة وجغرافيته غير مقبنة ولذلك كانت طوبوغرافيته ملتسمة، وتشكل من أشكال الممارسة الفكرية سامن ميدان أكثر من ميدان النقد قوة وتأثيراً وبقدار الأدب المحدثون لا يعترفون بأية حواجز انصياعية سواء كل ذلك في الموضوع أم في الطرائق، وفي استناد الأدبي يحوز كل شيء وليس لعلم القواعد هذا أية قواعد ولا يمكن حتى القول بأن له هدفاً مفصلاً في الدراسة»^١ إن هذا القول لا يمكن دحضه، أنه يشخص واقع الخطاب النقدي عامة والاعتراف بكون الخطاب النقدي متعدد ومتنوعاً واقع ترجع أسسه إلى كيفية اشتغال أفعال الخطاب نفسه وليس لأعداد خصوصيته مرة أخرى، رغم التباسه بممارسات أخرى وإن أي محاولة تحتمى بضالة التعدد والاختلاف لإصدار حكم لأعداد ممارسة النقد (كخطاب) وانكار خصوصيته محاولة غير واقعية وتحريدية، خصوصاً وأن من أهم تجليات هذا الواقع ما يصفه الباحثون «بالمذاهب النقدية»، أو المدارس النقدية وبفصل أن سميتها، مع تغيير زاوية النظر - باتجاهات الخطاب النقدي ونعود في ذلك إلى كيفية اشتغال الخطاب النقدي وضبط «التاريخ، الحاصل فيها، بتقليب، عنصر، أو فعل» وبعبارة أوضح نرى ذلك في

١- تقليب العناصر المعرفية

ب- أو تقليب العلاقات المبهجة الأجرئة

ج- أو تقليب عناصر من فعل التلطف

ومن ثم فإن تصنيف «الاتجاهات» عادة ما تركز على عناصر معرفية أو إلى إجراءات منهجية ولأسف فإن الكثيرين، مع يفرهم - مدرسياً - تصنيف المدارس والمذاهب الأدبية محتلقون أسباباً غير واضحة للتصنيف ذلك أن

الاعتماد على «تقليب العلاقة المبهجة» بدون تقدير العناصر المعرفية، لن يكون كافياً

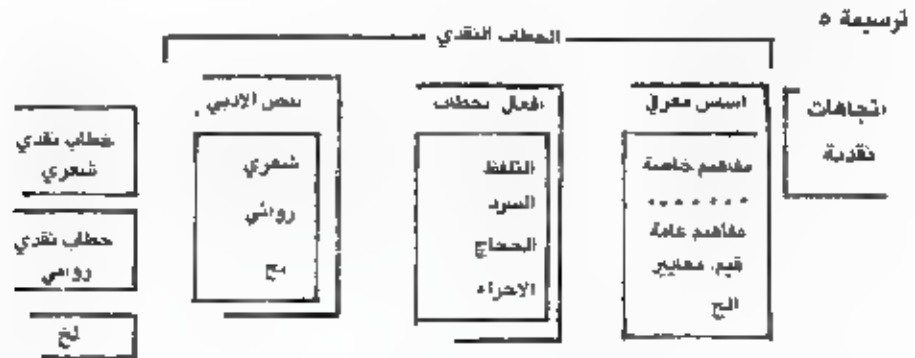
٤ ٣ ٢ - وأجمالاً نرى أن تصنيف الاتجاهات يظل ممكناً ومقبولاً إذا اعتمد العناصر المعرفية محكم ماله من قدرة على توجيه «الفعل المبهج» ومحكم أن هذا الفعل يمكن أن يخدم نماذج متعددة من الخطاب النقدي ومحكم أن العناصر المعرفية تبني وتقوم على قاعدة «التعاقد النقدي» بين الناقد والمتلقي «الأديب أساساً» مما يجعلها تمتلك سلطة تقديرية في توجيه الأجراء النقدي، ومقتضى ذلك أن التصنيف لا ينبغي أن يوفق بين معيار «المهجة» ومعيار «المعرفة»، لأن ذلك لأحالة قد يخلق خلطاً في التصنيف، وخاصة إذا وضعنا هذه الاتجاهات أمام التمهيص

النقد الوصفي	النقد المعياري	النقد التاريخي
نقد الحكم	النقد المعوي	النقد الاجتماعي
نقد التنسيع	النقد التكملي	النقد الديهي
نقد الاستدع	النقد الأيديولوجي	النقد البلاغي
النقد المبهج	النقد الجمالي	النقد الفلسفي
النقد المنهجي	النقد الشكلي	النقد الفني
		الخ

وهي تسميات قد نعثر عليها في أكثر من مصدر^٢ لاتصعد للنقد ذلك أن بعضها قد يشمل غيره محكم «المنهج، الواحد والمشتك لذلك وما دامت الحاجة تتعلق بتحصيل معادج الخطاب، فإنه من الطبيعي أن يحدد محل الخطاب في تصنيف لخطاب النقدي

وبناء على ما سبق نرى أن العناصر الأساسية في تحديد الخطاب النقدي كمفهوم يمكن صياغتها على النحو التالي
٤ ٢ - أن النقد ليس سوى خطابات لها خصوصية بائعة من اشتغال أفعال الخطاب، على موضوع أدبي مما يكسب هذه الخطابات بعداً ماورائياً أي العمل باللغة على موضوع محسم لغوياً وهو تلك الخصوصية، ومن خلالها يعمل داخل مجال الثقافة والمعرفة كفعالية مرتبطة بالسياق السوسيوثقافي

وتوضيحاً للقاعدة التي يقوم عليها التصنيف المقترح
ترسم الحطاطة التالية



édition Hachette université 1976.

(٤) المعنى محدد بتشكيل لغوي حامل لمعنى مغلق بدون اعتبار للظروف
امتلحه أي لساني كتسسته أو اسطوره ونحوه واعتبار للأطراف التي
ينفتح وتسميها

٥، لقد أجدا هذه الترسيمة (وكذا الترسيمة ٣) بعرض التصرف من
كتاب

P. Charaudeau: Langage et discours. Hachette université, Paris 1982
P. 32 et 38.

٦، يقصد (بالسباق محال بتلفظ اللغائي و لاجتماعي والذي يشرحه
أوسفالد دوكرو - بالتفريق بين السباق والحوار انظر

O. Ducrot et T. Todorov: dictionnaire encyclopedique des sciences du
langage, coll point 1972 P. 417.

(٧) أن الخطاب بهذا المعنى - كما يتصوره كريمنس - قصة لها بداية وبها
نهاية أي حركة بين حالة ابتدائية وحالة نهائية - يعبر الخطاب بينهما
بإستعمال قدراته التي تمدو مجموعة الفعل تريد تطبيق المعرفة أو
بصحتها أو الفسولون عنها مما ينسب الخطاب - منطقاً، سريداً

(٨) نستعمل هذا المفهوم من جير مورديو والذي يرى السلطة الرمزية
مطلوبة رمزية - سير مورديو عن السلطة الرمزية (ترجمة عند السلام من
عبد العالي) في دراسات عرصة ربيع ١٩٨١ ص. ٥٦ - ٥٩

(٩) نتحدد الحوارية هنا كتفاصيل أي كتواجد عدة حطاطت متداخلة في
فضاء لغوي واحد - والعلاقة بين هذه الحطاطات قد تكون علاقة تنازع،
ولقاء، أو تضامن، وفي الحالة الأولى تتقابل حطاطت متنافرة بدون أن
يلقي حدها الآخر بدون أن ندمج في خطاب واحد (مثل ما هو شأن
روايات دوسوفسكي كما يراها بأحمي) وفي الحالة الثانية يكرر خطاب
«حروك» بطريقة ساخرة، لم يوضع إلا لإلغائه وفي الحالة الثالثة يكرر
خطاب خطاباً آخر بدون إلغائه، بالعكس فإنه يشغل كتسطة أو همنة
بالنسبة للآخر.

انظر

Rubin Suleiman Susan: le roman a these, édition Puf 1983 P. 5 58.

واختصاراً يقتصر على هذا التحديد الموحج أن النقد
خطاب موراثي يشغل كعلاقة بموضوع أدبي ويرتبط به
بصورة ملائمة عبر مجموعة من الآليات التي تحدد الموضوع
أو الأحكام المرتبطة بالموضوع ذاته أو بمحاله الخاص
وعندما يتعمل نقد النقد موضوعه بهذه الصورة،
ويصطب وسائله ويحدد أهدافه يكون قد تمكن من تحديد
مسواه الأحراري الملائم الذي يحقق عمسة فهم ضمن يعودج
استيمولوجي

الهوامش

(١) نقصد بالموراثية تلك العلاقة القائمة بين لغتين إحداهما تنكسر
لتحدث عن الأخرى بحيث تشكل الأولى خطاب على خطاب آخر يمر
بينهما بعض الباحثين بخطاب سارواي Meta discours وخطاب
موضوع Discourse objet انظر

S. Alexandrescu. La critique littéraire. Metadiscursive et theori de l'ex-
plication.

Creimas: Introduction à l'analyse du discours en sci sociales 1979. P.
208

(٢) يقصد باللغة الواصفة مجموعة الالعاف الإصطلاحية الحاملة للمفاهيم
تتمثل بالنقد من الحدث عن موضوعه، والذي هو مظهر لغوي بدون
فهي أدن لغة. ليست فقط دالة بل هي لغة ذات جوهر، إنها ترسخ كل
بشائر دأب في الإصطلاح انهومي.

انظر

J. A. Creimas. Du sens. Seuil 1987 P. 8.

(٣) انظر

D. Maingueneau: Introduction aux methodes de l'analyse du discours.

يطمحون إلى جعل النقد علماً يدرس بعضهم بنفى أن يكون النقد علم

انظر على سبيل المثال

سنتاهي هلمس النقد الأدبي ومدرسته بحديثة ج ١ (ترجمة احسن عباس

ومحمد يوسف نجم بيروت ١٩٥٣ ص ٢٠ ، ٢١

R. Barthes. Critique et verité. Seuil 1965. P. 64 — 65.

(١٤) نقصد أننا سنعتمد على استعمال مفهوم الايديولوجيا اسطلاحاً من

المفهوم الذي طرحه التوسجر

انظر

L. Altusser Pour Marx ed Maspero Paris 1965 P. 218.

(١٥) هيدبير وايت مرحلة الاعمق في اسطورية الادبية المعاصرة

(ترجمة صالح حواد كاظم) مجلة «ثقافة الاحسن» بغداد ربيع ١٩٨٢

ص ٦

(١٦) يمكن العثور على مثل هذه التسميات في عدد من الدراسات المهمة

بالنقد الحديث انظر على سبيل المثال

— ماهر حسن فهمي المذاهب النقدية. مكتبة النهضة المصرية القاهرة.

١٩٦٣

— احمد كمال زكي النقد الأدبي الحديث اصوله واتجاهاته، الهيئة

المصرية العامة للنكتاب القاهرة، ١٩٧٢

(١٠) وهذا التعاقد التلفظي المنصهر عندما يقبل من طرف المتلقي
ويأخذ المتلفظ به يوفر الشروط المراضية لتبادل الخطاب وعلى أي، فإن أي
لتعاقد هـش قد يكون في كل لحظة قسلاً للتفصح

A. J. Greimas semiotique et sciences sociales seuil 1970 p25.

(١١) نقصد بالحدادية ماذهب اليه عدد من الملحظي في محال لخطاب

الاشعاعي والدين يسمون مجموعة الآليات التي يهدف اليها صاحب

الخطاب، أي التأثير في السامع او لقارى ما لا قدغ لعقبى او الامتاع

لعاظمي من اجل احداث فعل من الافعال وتحقيق المقصد من بخار

بخطاب

انظر

Perleman. ch. le champs argumentatif d. pub. Bruxelles 1962

p.13 — 15.

(١٢) يقصد بالتصنيف مجموعة المسالك التي تمكن من معرفة ماينتج عنها

ويتحد شكل نظام دراسي مبني) وهذا المفهوم يمكن تقريسه من مفهوم

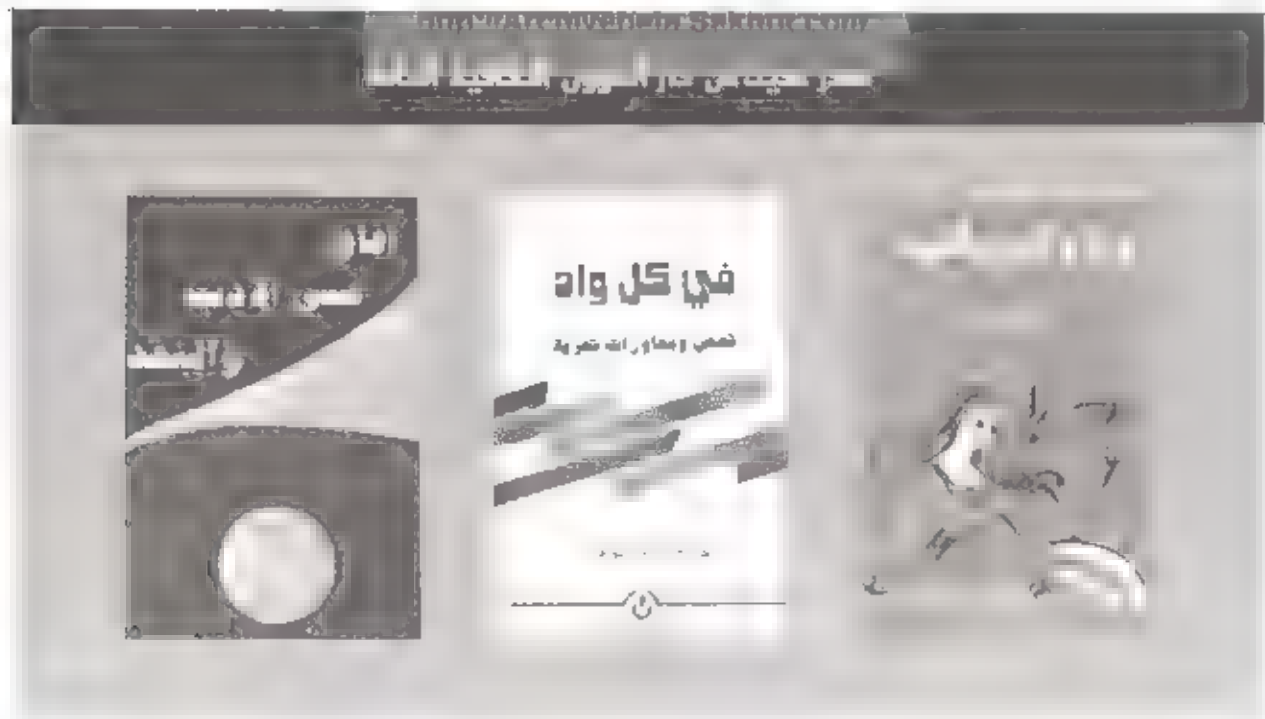
التصنيف، على أي — مع فارق اذا ان التصنيف يهدف الى بناء تراثية قلى

التصنيف يهدف الى مواجهة «تراثية بعضها بعض

A. J. Greimas et J. Courtes. Semiotique: Dictionnaire raisonne

de la theorie du langage I Hachette-universite p: 403

(١٣) ان وضع النقد بين العلم والاعلم مسألة سنذكره فكثر من النقلا



نقد النقد وأبعاد التنظيم النقدي

عبد العاطي الزياتي

صدر منذ مدة كتاب «نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر» لمؤلفه الدكتور محمد الدغمومي ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة أطروحات ورسائل في عام 1999 ويقع الكتاب في نحو 360 صفحة من الحجم الكبير، والكتاب في أصله أطروحة لنيل دكتوراه دولة. وقد فرضت طبيعة أسئلته النقدية وظواهره المنهجية، وقضايا النظرية تقسيمه إلى ثلاثة أبواب رئيسية مسبقة بتمهيد يؤصل لمفاهيم البحث ومصطلحاته، فانصب القسم الأول على: رصد متن نقد النقد والتنظير النقدي ومرجعياتهما. هي حين خمس لقسم الثاني بمقاربة المفاهيم المرجعية التي تحكم الأطروحة.

أما القسم الثالث فعاد إلى ملامسة حضور مفاهيم النقد في متن نقد النقد وتنظير النقد العربي لينتهي الباحث عمله الباذخ بخاتمة مركزة مكثفة تحصر استخلاصات الأمثلة والقضايا التي كانت موضوع أطروحته. والتي ألح على نسبتها وطموحها الأكيد للانخراط في النقاش والجدل وملاستها حدود الالتباس داخل حقل نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر. وقد انطلق الباحث من اعتبار النقد نظاماً ذا وحي معرفي منهجي نظري وفلسفي وهو أمر يجعله بعيداً عن الاكتفاء بمرجعية واحدة أو مطلقة نظراً لارتباطه المستمر بالعلوم الإنسانية والفلسفات المعاصرة، وبأشكال غير حصرية من ألوان المعرفة: فهو عاجز عن أن يرضخ لمذهب، فهو منفتح أمام الجميع هوارة ومتخصصين، جماليين وإيديولوجيين وشهود ومتواضعين، ليس له تاريخه الخاص⁽¹⁾. ولذلك ظل دوماً ملتقى جدال وحوار لحقول مرجعية ترتبط به وبموضوعه، إذ النقد رهن التآرجح بين وضعين: وضع نقدي ذي أبعاد فكرية وقيمة. ووضع علمي يسعى نحو حيافة صرامة العلوم وإجرائياتها. هذا الموقع

المعرفي نو الهوية المنهجية هو ما استدعى ضرورة قيام مبحث نقدي للتفكير في قضايا النقد وتأمل إشكالاته، وهو نقد النقد الذي نظر إليه بوصفه رؤية إبستمولوجية لوضع النقد ومفاهيمه وعلاقاته وأسئلته وإجراءاته. غير أن مفهوم نقد النقد يظل في جوهره مشروعاً يصعب تحديده بدقة، وتعريف وظيفته ومقاصده خصوصاً وهذا الوضع الاعتباري - عمل على عمل منجز - يجعله في موقع تماس رفيع مع خطاب تنظير النقد الذي راكم متناً معرفياً يعكس ذلك الوعي المتنامي بإشكالات النقد وتحدياته وأبعاده والطموح نحو اشتراع آفاق جديدة في رؤية ذلك النقد لموضوعه انطلاقاً من تموضع جديد أو شق بدايات أخرى في النظر إلى مقاربة الأدب. ولاغرو أن القارئ سيكتشف لاحقاً أن هذه الأطروحة عمل محكوم بأسئلة جريئة ومستمرة لحساسيات نقدية واسعة لأنها زعمت بدهيات هي النظر والتصنيف والتحقيب والإلحاق والسبق النقدية ظلت ولعمود تصوغ المشهد النقدي وترتب أولوياته وتصرف أسئلته.

هذه الهوية الاحتلاكية التي نحتتها الأطروحة في طرح إشكالات العلاقة والوضع الاعتباري لمفاهيم من مثل: النقد الأدبي، نقد النقد، وتنظير النقد، وشبكة العلاقات مع حقول مرجعية نقدية أو علمية مجاورة جعلها مفاعلة شجاعة جديدة بالتقدير لجملة عوامل منها:

- دقة العلاقة بين مباحث الأطروحة والجسور الخفية بينها، والتمو النسقي.
- اهتمام تحولات الرؤى والمناهج والصيغ المعرفية للنقد ونقد النقد وتنظير النقد المتسارعة وأرباطها بنظريات معرفية وعلمية وفلسفية ومنهجية متنوعة المشارب ومتقاطبة الخلفيات.
- الفنى المفهومي وغزائره، إذ إن الأطروحة اشتغال في المفاهيم والمفاهيم وعلى المفاهيم وهو ما يجعلها موحية للنخبة النخبة.

هذه الموائم ألزمت الباحث باستمرار باحتراف البقطة في أنحائها وعدم الركون إلى الوصف أو التلفيق أو الحياد، فقد ظل في جل مناطقها

متمسكاً بالمشروط شامهاً الأسئلة على المتون النقدية وأسئلتها فاحصاً أطروحتها وهويتها النقدية مرتبطاً بفرضيات عمل ذات عتبات تأويل إجرائية تسلم بالاختلاف في إطار «اقتراحها نموذجاً للتفكير في النقد صالحاً لما نسميه نقد النقد ونموذجاً مناسباً لما نعتبره تنظيراً للنقد»⁽²⁾.

ولاقتحام هذا البحر اللجج من المفاهيم والمباحث والرجعيات والعلاقات الرقيقة ولجسور المضمرة اقتضى الأمر أن تأتي الأطروحة في خلال ثمانية أقسام وأربعة عشر فصلاً وما يقرب من أربعين مبحثاً..

وقد كان لزاماً بحث المفاهيم الكبرى التي تنظم الأطروحة وتوطئها انسجاماً مع الطابع النسقي للكتاب - بوصفها موضوع البحث وهي النقد ونقد النقد وتنظير النقد وبيضاء أبعاد الهوية والموضوع والصفة المنهجية والمفهومية..

ومن خلال فصلين حاول القسم الأول أن يلاحق حدود التقاطع والتداخل بين خطايي كل من نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، وهي التداخلات التي استدعتها طبيعة الخطابات المرجعية المرتبطة لكل منهما، حيث إن طموح لتنظير كامن في فروع المباحث المنضوية في متن نقد النقد وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نسحب من التنظير النقدي وعيه بالوضع الإشكالي للنقد، وانكياجه على المفاهيم النقدية ومرجعياتها وقواعد النقد ومعاييره.

في حين انصب الفصل الثاني على تبين مرجعياتهما الفلسفية والجمالية والنقوية والسوسيولوجية والنفسية، ذلك أن علاقة الفلسفة بالنقد أمر مقرر، ولعل أول التنظير للشعر تم من خلال إطار الفلسفة، وأول مرجع تحكم في النقد كان هو المرجع الفلسفي الأفلاطوني ثم الأرسطي، وأول نظرية للأدب كانت نظرية بمفاهيم فلسفية - نقوية⁽³⁾.

«إن الناقد يجد نفسه مضطراً لكي يتعامل مع رصيد من المفاهيم المشحونة فلسفياً مثل مفهوم الموت والمحاكاة والصدق والخيال والتفسير

والتأويل والحقيقة والحلم والواقع والجمال والفن، ناهيك عن المفاهيم الفلسفية النسقية التي تتبع من اختيارات فلسفية محددة مثل الميث، والحدثة والالتزام والأيدولوجيا⁽⁴⁾.

كما أن ظهور علم الجمال أو ظهور ما يسمى بالإستيطيقا تعكس من أن يمنح النقد الأدبي مدخلاً جديداً ومفصلاً لموضوعه، ومدة بعدد من المصطلحات والمفاهيم. فصار من الممكن النظر إلى النقد نفسه ضمن علم الجمال وتسميته بالنقد الجمالي والنقد الفني⁽⁵⁾ ولذلك يبدو ظاهراً وجلياً أن جانباً من المعرفة التي يعيد إنتاجها نقد النقد والتنظير يرجع إلى فلسفة الجمال حيث يهيمن على عدد من الصيغ التعريفية للنقد خصوصاً عندما يقرن النقد بالقرن أو ينتسب إليه أو يجاوره⁽⁶⁾.

وغني عن البيان أن نقد النقد له صلة بعلم النفس مادام الأدب ليس لغة فقط فهو دلالات تحمل معاني تجرية معيشة، هذه المعاني النفسية هي موضوع نقد لدى متبني مدرسة فرويد ومفاهيمها.

وأمسى علم النفس مرجعاً للنقد ولنقد النقد لاحقاً، وتم تفسير العمل النقدي من خلال الأحلام وطاقة الليبيس والدوافع والترددات

والأمر ذاته يصدق على صلة هذا المبحث بعلم الاجتماع باعتبار ارتباط الأدب بالتعبير عن الواقع ووقائعه وأشياؤه من جهة، ويوصف النقد ونقده بحثاً في جوهر تلك الصلة وتلك العلاقة بالواقع وعناصره ومواقف الإنسان داخل ذلك العمل الأدبي وهي ذلك إلحاح على الصيغة الوظيفية له مادام معبراً عن وصي اجتماعي يستند موقف إيديولوجي، ولذلك ظل طبيعياً أن نجد التصورات ذاتها لدى اشتغال نقد النقد عند قطاع عريض لروح من الزمن لدى أقطاب المنهج الواقعي من مثل أمين المالم، وعبدالمعطي أمين، وغالي شكري، وصلاح فضل، وحسين مروة، والسيد يس محمد برادة، وجنا عبود.

وتظل اللغة أو البعد اللغوي هي النقد ونقد النقد وتنظير النقد من

أبرز الإشكالات لأن اللقمة هي المفتاح الذي بدونه يستحيل تأسيس أية بداية أو انطلاق دون إعداد صياغة هويتها والعلاقة معها وصورة حضورها سواء في صيغتها الواسعة أو الإبداعية غير أن القسم الثاني أريد له أن يستجلي جملة من المفاهيم التي يمثل نقد النقد وتطهير النقد مؤطراً دائراً في شكلها لأنها هي ما يبرر وجوده المعرفي فانصب الفعل الأول على مقارنة نقد النقد في حين يسمى الفصل الثاني للوقوف على مفهوم النظرية، أما الفصل الثالث فكان أن انصرف إلى مفهوم المنهج واستلته.

إن عمق تصور الباحث لموضوعه دعاء الرجوع إلى تمثيل صور انبثاق مفهوم نقد النقد في السياق النقدي العربي الحديث؛ ذلك أنه رغم طابع الالتباس الذي ما فتئ يسمه باستمرار لاجتماع كلمتين ملتبستين في الأصل: نقد، أبرز أن هذه البدايات المفترضة لهذا الفرع النقدي يمكن التعديد لها مع كتاب «في الشعر الجاهلي» لطله حسين وإن كان لم يشر إلى المصطلح بعينه فعمله في صلب اشتغال وهموم نقد النقد لتتضح صورته في أجلى مظاهرها لدى العقاد الذي يرى أن النقد ما يقتضي أن يصهر - مزاجاً يمكن نوايا التفلق والمحابة والمجاملة. لذا اقترح تحصيل النقد بما سماه نقد النقد⁽⁷⁾ - أشار إلى ذلك في مقدمة «بعد الأعاصير».

غير أنه رغم ظهور ثلة غير قليلة من النقاد ممن أشاروا من بعيد إلى بعض من مظاهر هذا الاشتغال فحدود الوعي به ماتزال ملتبسة بما لهم من مفهوم النقد لأن وعي مفهوم نقد النقد لا يستقيم دون رصد «استراتيجياته ووسائله اللائمه وغاياته وموضوعه فيتمتع بذلك عن النماهي بممارسة النقد وتاريخ النقد والتعريف بثيارات النقد، ولذلك يحق تسميتها بالبدايات أو الإرهاصات غير أن مرحلة التأسيس لمفهوم نقد النقد العربي تزامنت مع شيوع التفكير الواعي لدى النقاد في كيان معرفي منهجي ونظري يعينه لمفهوم اسمه نقد النقد والفروع نحو تأسيس منهج ذي وظيفة محددة تمتلك الوعي بنعسيها وإجراءات عملها وصلتها بما حولها من الفروع المعرفية المباشرة وغير المباشرة ويمكن التاريخ لذلك المخاض بأواخر الستينات حتى

بحر السبعينات فتنامى دور نقد النقد واكتسب حضوره صفة الضرورة بنض النظر عن طبيعة تقييمه هل هو منهج علم أو يبقى حمولة معرفية فقط. لأن هذا السجال في حقيقة الأمر لن تكون له كبير فائدة على ترجمة الإدراك السائد لدى النقاد عن نقد النقد في أمر تأسيس قواعد ومبادئ وغايات وموضوعات نقد النقد والتي تخلق له مسافته المنهجية من غيرة. خصوصاً وهو -نقد النقد- نشاط معرفي له صلات بأنظمة أخرى يستدعيها المشترك الذي يمتح منه كل نظام والجسور المشتركة الظاهرة الخفية فيما بينها هكذا يقع هذا المفهوم بوصفه فعلاً منهجياً بين ملتقى الأنظمة التالية: النظام الأدبي الثقافي، والاجتماعي، والسياسي والاقتصادي.

إن رصد هذه البداية الفعلية وتنامي أهمية نقد النقد يستدعي الوقوف عن وسائل تشكل معنى التنظير النقدي والإرهاصات النظرية لقطاع من النقاد العرب اتجه جهدهم النقدي هذه الوجهة بالنظر للتداخل والتعاس بين الباحثين ولكن لابد في أمر النظرية من وجود نسقية تحدد مرجعيتها وانتظامها مع غيرها. هكذا انخرط قطاع من النقاد في النقد القديم والحديث فكان سعيهم الأول والأخير هو اكتشاف نظرية لهذا النقد أو هي تبحث من مباحثه سواء بـ:

(1) إعادة الاعتبار لنظرية قديمة وتقويتها.

(2) إعادة بناء عناصر قديمة في إطار نظرية قابلة للاستمرار⁽⁸⁾.

غير أن فحص الصفة العلمية والنسقية لمفهوم النظرية من خلال الوعي المعاصر الذي أنتجت في سياقه يجعل معظم لاجتهادات المربية في هذا المجال تتدرج في صلبها فيما يمكن أن نصطلح باسم ما قبل النظرية وما دامت المفاهيم تحنكم باستمرار إلى مرجع وزمن معينين هما ما يبرر مشروعها وتمثلاتها في إطار حركة بحثها الحثيث عن انتظام ما، فمفهوم النظرية كما يعرفه أغلب الأبيستمولوجيين جسم من المفاهيم ينطلق من فرضيات لإيجاد قوانين أو قواعد لتفسير ظاهرة أو لإيجاد حل لمشكلة نوعية

في حقل العلم والفكر والفلسفة^(٩)... ص 40، بعيداً عن اكتساب هذا الحضور بهذه الصفة في المباحث النقدية العربية القديمة منها والحديثة إلى حدود بداية الثمانينات. ويظل ذلك الجهد في حصيلة المنهجية تنظيراً نقدياً سعى لاكتشاف ضوابط ممكنة للنقد وللأدب ومن ثم هالتنظير النقدي هو جملة العمليات التي تشتغل على عناصر ما قبل النظرية أو متفرعة عن نظرية سابقة بحثاً عن نظرية مقترحة جديدة أو معدلة قبل أن تستقر في شكل بناء منظم يمكن تسميته نظرية؛ إنه فعل ما قبل النظرية دائماً، بمعنى أن القشعر قد يكون مسبوقاً بنظرية وقد يكون سابقاً لنظرية^(١٠). يقتضي تنظير النقد هذا السبيل وهو في أحسن الأحوال لا بد له من توافر عناصر جوهرية تضمن إمكانية الاستدلال والإقناع وهي مجموعة من الافتراضات والقواعد والمبادئ والمفاهيم والصفة النسقية وإنتاجية حتى يكون بحثاً في صيغة مشروع يريد الوصول إلى بديل وهي الوقت ذاته له من النظرية ومن النظري ولتقديم النظري والعرض النظري والنقد الأدبي.

وإذا فكل من النظرية ونقد النقد وتنظير النقد لابد وأن يرتبط بتصور منهجي من المناهج السائدة لدى الغرب يسند تصورهما ويسعفا بالرؤية الفلسفية والخلفية المعرفية ولذلك فقد ظلت اجتهادات النقاد العرب فيما يتصل بأوجه تعاملهم مع النقد والنظرية والتنظير ونقد النقد وغيره من المنهج الواقعي نحو المنهج الشكلي فالبنيوي فالتكاملي، فالنفسى ثم الاجتماعي وغيرها، ومن ثم هذه الدورة خلقت دواراً حقيقياً لدى المثاقبي العربي الذي عانى من عسر فهم هذا الكم من التصورات المنهجية في فترة قياسية فضلاً عما شابها من نقص معرفي وإهمال ظاهري للخلفيات الفلسفية والإيديولوجية والخصوصيات التي انبثقت منها المنهج الثقافي للمنهج. إذ لكل منهج زمن ثقافي يعطيه موقعه ودوره^(١١).

لكن القسم الثالث اختار أن يقارب المتن الذي اتخذ خطاب نقد النقد موضوعاً وكذا تنظير النقد، إن طبيعة موضوع الخطابين بررت ما ذهب إليه الباحث في بحث أبعاد العلاقات التفاعلية ما بين النقد والفن اللتبس

للمخرج في تلك الحدود التي تلح أيضا في الصفة الاعتبارية لعلاقة النقد بالعلم. إذ ما مدى حضور تلك الصفة في اشتغاله وما محدداتها؟ طبعاً العلم لابد ذو أساس مكين في تشكيل الاشتغال النقدي وسنده النظري، ولكن التداخل له حدوده المعقولة.

وفي الفصل الثالث يطرح المبادئ النقدية التي ساقها نقاد النقد العربي وخطاب تنظيراتهم زمنياً وظلت هي حكم الملك المشاع.

في حين خصص الفصل الرابع لوظيفة النقد والتي لا تتعارض مع اعتقاد كل ناقد بأهمية عمله ذلك، حيث إن إشكال الوظيفة محدد بدهياً بالمفهوم السائد للأدب من قبل النقاد، ومن ثم فمقتضى نقد النقد والتنظير يعادل عمله وظيفته النقد مدلولات كثيرة تبدأ من النوعية والتوجيه خدمة إلى الأدب والفن لتقدم مجموعة من البدائل كي تنغشط في وظائف عامة تصنيفية للنقد: وظيفة أدبية/ تعليمية/ أخلاقية/ منهجية/ أدبولوجية.

وقد ارتكز في تصنيف النقد كما هو محقق في نقد النقد والتنظير - على إبعاد الصفة العلمية للتصنيف والنظر إليه من خلال أنه إجراء تنظيمي يروم إعادة ترتيب المادة النقدية التي لم تعد كلاً منسجماً بل هي على تماس ظاهر بالاختلاف والتمدد وذلك لإيضاح المسار النقدي أو المنهجي وعلاقاته، ولتحصر ذلك وإيضاحه لا بد من وعي بالتصنيف نفسه من حيث خلفيته النقدية ومرجعياته ومجموعة من المعيير التي تبرر الانقسام وذلك الشكل من التنظيم والترتيب المقترح. ومن معايير التصنيف المعتمدة:

معايير: جرائية ومنهجية وتاريخية ومهنية ووظيفية ومتعددة ومعناها تفرع الوعي بتوزيع النقد إلى اتجاهات وأنواع قد تنقسم إلى أنواع فرعية وقد تتألف المناهج وتمتزج مختزلة الاختلاف النقدي؛ هذه الإجراءات هي تعبير عن مراحل تاريخية مر بها النقد العربي منذ بدايات القرن العشرين حتى أواخر الثمانينات منه.

وإذا فأنواع النقد باتجاهاته المختلفة لا تعبر أن تكون صدى للمناهج المشتغلة على الإبداع ولترجمات الأدب والنظر إليه وفيه⁽¹²⁾.

ولعل إخضاع النقد لتأمل شامل فيما يتصل في صيرورته أو سيرورته معناه نوع من الإنصات إلى التحول في بعده التاريخي بما هو تحقيق يستدعي تصنيفاً لمراحل ما.

هذه العملية لها عناصرها ومعاييرها ودوائرها وأبعادها. وإذا فملاحظة النقد من خلال تحولاتها الزمنية خطوة مهمة بفحص القيمة المعرفية والمنهجية التي ظلت سمته منذ بداياته المتسمة بالبساطة والتلقائية حتى امتلك نسقه وإفهاميته الإجرائية. وإذا فثمة تصنيفات لدى النقد العربي المعاصر منذ مدرسة النيوان حتى أواخر الثمانينات ذات اتجاهات ورؤى ومراحل ارتبطت بنظريات ومناهج ومذاهب فلسفية وأدبية أو معرفية.

وعلى المستوى التطويري يبدو أن مفهوم التصنيف النقدي ممتزج بنقص من نوع ما، أصل ذلك مرتبط بصيغة أمر تدير أمر الاختلاف داخل النقد. إن فرز خيوط هذه الإشكالية بربط بطبيعة وجود واشتغال المدارس الأدبية وهي - منتجة الاختلاف - وطبيعة رؤيتها للأدب ومهمة النقد وقيمتها. ولذلك فأمراً ينبغي أن تختلف في نظرتها وطرائقها واختياراتها، هذه الأسباب كافية بالإجابة عن الإشكال وتبرير مشروعيتها فنخلص إلى تصنيفات تلغزم بأسس نظرية عامة ذات أبعاد متميزة باحثة عن الانتظام رغم ما يعتورها من نقص وخلط وانتقاء.

وإذا فالتصنيف النقدي ذو الوضوح المنهجي المرتكز على وعي معرفي راسخ لابد له من الاستناد على خلفية نظرية دقيقة لها غاياتها التي تظهر في صيغة النقد التي تقترحه أهدافه وتوجهاته التي تعلوها علاقته بالأدب.

إذا كان لنزوع النقد، المستمر في التفكير في نفسه ونقد متجزء باستمرار لغاية التقويم والتصحيح من مبرر. فما الذي يبرر السؤال التالي: لماذا يصير خطاب نقدي على انتقاد الأزمة وهو جزء منها ومن تاريخها؟ غير

ذلك الجناح نحو الانتقاد الذي يتجاوز مجرد فهم النقد أو الرهان على التنظير له نحو التسفيه النقدي لغاية احتكار شرعية مزعومة وبدلاً عن غيره لعل هذا هو منطلق البحث في الفصل السادس هذا الخطاب الذي يرى أن:

- النقد جملة نقد فاسد.
- خطاب الانتقاد يأتي محملاً بجديد الرؤية، المنهج، المصطلح.
- لتبرير وجوده يرى أن النقد بسيد من هدفه وموضوعه غائب عن دوره وعن الوعي بإشكالات الإبداع.
- وإجمالاً فانتقاد النقد عموماً قائم على الادعاء والإقصاء والاتهام وتبخيس القيمة الحاصلة للنقد مما يجعله في نهاية الأمر يلغي الإنجازات القائمة: بغياب الحوار/ تخلف المنهج/ ضعالة المصطلح.....
- وهي الآن نفسه له دعوى وغاية منها:
- اقتراح المنهج والمصطلح.
- ضبط السياق وعمليات النقد.
- تنظيم المناقشة وتاصيلها.
- هذه الجوانب كلها إذا صح أن تكون بدائل فلأن النقد لا بد وأن يستفيد من خطاب انتقاد النقد كي يضم في جرابه: خبرة وشروط ثقافية واختصاصاً ومظهراً علمياً وأخلاقياً.

وهي الفصل السابع المعنون بالنقد والقراءة، رأى الباحث أن إمكانات القراءة تتسع للتفكير في قضايا النقد وإعادة النظر في أسئلة ممارسته وتصورات، وهو ما يتقن النقد ويسهم في تأصيل معرفي ومنهجي لعملياته وإجراءاته. ومن ثم فالقراءة أداة منهجية لتصريف مجاري النقد وتصحيح مساراتها مستقبلاً، ذلك أن الحق القراءة الذي انصهر معه أو كاد خطاب النقد

يطمح أن يقرأ نفسه بعد أن وجد صميمية الحوار مع الأدب، إنه مدخل لممارسة نقد النقد من أجل تصحيح النقد لا انتقاده.

وفي الفصل التاسع يلمح الباحث إلى أن تعدد المرجعيات وعدم وضوحها العلمي والفلسفي كان عائقاً أمام الانتظام لخطاب نقد النقد وتظهر النقد الأدبي المعاصر وهو السبب الذي يبطئه بالنقد الغربي والتراثي مما يمسك غياب أصالة الغاية فكرياً وإبداعياً تتضح من سماتها طابع التلغيق والانتقاء والتي تفسر غياب الحوار المتعدد الجذور والعلائق مع الذات مراعي شروطه الذاتية ومستشرطاً آفاق مستقبله، دون أن يكون مجبراً على إلحاق نفسه بالتراث أو بالغرب أو لابساً عباءة علم من أصلام النقد وهو ما يسمه بالاجترار والتبعية.

غير أن شروط ثقافة خطاب التنظير النقدي العربي مع النموذج لغربي لم تتضح بعد وكانت الكفة دوماً مثقلة لهذا الأخير الذي يوهن بالصفة الكونية غير أن ذلك لا يؤجل التساؤل عن الخصوصية والمغايرة التي يستثمرها، وهي صيرورته تلك من الحوار المتعدد ارتكزت استراتيجياته على شعارات تبرز وجودها.

وثمة عوامل أخرى تظل عائقاً أمام انتظام هذا الخطاب، إضافة إلى إشكالات الثقافة الذي تحول إلى شكل من أشكال إعادة الإنتاج والتذبذب بين حال الاستمارة ومحاولة الفهم وبين الفهم وحالة العمل.

كما أن لترجمة دورها الكبير في الثقافة، غير أن صيغة استثمارها تعكس طبيعة النقد ونقد النقد والتنظير لكونها تتم في ظروف سيئة، ونتيجة مبادرات فردية دون تخطيط، أو توجيه مما يمسقطها في الانتقائية. وهي لذلك شاهد على الفوضى المصطلحية وضعف المساهمة في الدفع بسيروية النقد العربي والعجز عن الحوار.

كل ذلك بسبب الاقتصار على ترجمة المقالات والكتب الفرعية في

غهاب شبه تام للأصول والكتب الأساسية التي لها دور بارز في تطوير الاشتغال في خطاب نقد النقد والتنظير.

هذا الوضع هو أحد أسباب إقدام قطاع واخر من النقاد على الاتكاء على الاستعارة سواء بالاختيار أو الاقتباس أو الإحالة المستخلصة من النقد الغربي، معتقداً أن ذلك هو ما يقوي موقفه؛ فاستعمال معه النقد العربي خطاباً مشوهاً بكثرة الاقتباسات والإحالات كأنه فسيفساء.

وإذاً فكتب النقد وتنظير النقد مفتقدة للهوية؛ دأبها الاحتذاء والتعميم، مما يفرغ ألبات استدلالها من قيمتها العلمية والتفسيرية، لاسيما عندما يكون طموح النقاد المنظرين أكبر مما يحتمله السياق. فيلجأون إلى المقابلة والمقارنة بين الأدبين والتقليد العربي والغربي لا باعتبارهما طرفي حوار وجدال، وإنما كي يوهموا أنهم يمتلكون باعاً كبيراً في الثقافة الغربية من جهة، ومن جهة أخرى لتضخيم جهة على أخرى، مما يحول الاحتذاء التنظيري والنقدي المريبين إلى التجاهل والانقضاء، وهو ما يوقعه في الإقصاء لحظة قيامه بالتصنيف والتأريخ والتحقيق. فتسود أسماء وتنتشر كتاباتها، في حين تغيب أسماء أخرى رغم احتداداتها المعروفة.

وإجمالاً فالأساس الانتقائي والتعميمي الذي ظل يدين الخطابين نقد النقد وتنظير النقد كان صفة لصيقة بمجمل إنتاجهما، ولذلك لامرأ أنهما يشغلن من خلال اللانسقية مع ما يتضمنه ذلك من سيادة التفضيق والادعاء والاعتذار والتحول داخل المنهج وإلى غيره.

وإذاً فتأمل النقد ما ينبغي أن يتم من خلال هذه المعابر لأنها تحول للنقد إلى ربيع رمزي عالية على غيره؛ لا يمسك الهوية المربية ولا همومها، وإذاً فما ألمحنا إليه آنفاً ظل عائقاً أمام طموح الصفة نحو الطابع التسقي الذي يبتغيه الخطابين.

استنتاجات:

1 - امتلكت الأطروحة أطروحتها من غنى ذخيرتها المفهومية التي وظفت

قصد ملاحظة اشتغال خطاب نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر وطبيعتهما وآليات التأويل والتفسير والفهم التي كانتا يلجآن إليها.

2 - امتازت الأطروحة بالفنى المصطلحي الرافض والمجرد والذي أبان عن علو كعب الباحث حيث ظل وعلى مدار البحث مسائل ويستفسر القمم والسلاسل النقدية والأعلام والمفهومين في المشرق والمغرب، من خلال الإشكالات المتنامية لهذا الخطاب.

3 - للبحث جواهره التي لا يحوزها إلا القارئ الملحاح والمسائل الطموح والصبور؛ لأن الهوية المفهومية وهيمنتها على طبيعة اشتغال البحث خلقت دقة وعمقا شديدين في البناء والصياغة اللتين جعلته كذلك.

4 - للباحث حساسية كبرى من حيرة النقد العربي المعاصر متقاطعتين وهي ما عبر عنه في معيقات «نظام الخطابين».

5 - إن الأطروحة اختارت السؤال حذو السؤال لإعادة النظر ولفت الأنظار إلى مواطن الخلل، وليس لأجل إعادة إنتاج الوضع ذاته بإرساباته وعوائقه ومآرقه. وبذلك تكون قد سلكت مساراً آخر ضرورياً لتقييم الأدامين: النقدي والتنظيري وتقويمهما.

وإجمالاً، فإن الباحث قد لامس بعمق الإشكالية المضاعفة لنقد النقد والتنظير النقدي العربيين بسبب ظواهر معقدة ومعوقات خاصة. وهي ما يفسر:

- 1 - الاتكال المستمر على المرجعيات الجاهزة والنماذج المسبقة مما جعل علاقتهما واهية بالتراث النقدي والشعري على السواء.
- 2 - عدم ارتباط مبادئهما بشروط الأدب العربي الحضارية والتاريخية، وسياقات تدوال الظاهرة النقدية والتنظير لها.

الهوامش

❖ محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط سلسلة أطروحات ورسائل ط 1، 1999.

❖ محمد الدغمومي ناقد وقاص وروائي مغربي من مواليد طنجة 1947، له إسهامات في النقد الروائي والشعري والقصصي والثقافي بالمغرب من مؤلفاته: له ثلاث مجاميع قصصية وهي: الماء المالح 1988 - عري الكائن 1997 - مقام الارتجاف 2001. وله ثلاث روايات وهي: بحر الظلمات 1992 - جزيرة الحكمة - 1997 شجر المزاج 2004. وكتاب حول أوهام المثقفين وكتاب الرواية المغربية والتغير الاجتماعي. ويعمل استاذًا للتعليم العالي بجامعة محمد الخامس - الرباط.

(1) نفسه ص 32.

(2) نفسه ص 10.

(3) نفسه ص 91.

(4) نفسه ص 90.

(5) نفسه ص 93.

(6) نفسه ص 95.

(7) نفسه ص 114.

(8) نفسه ص 123.

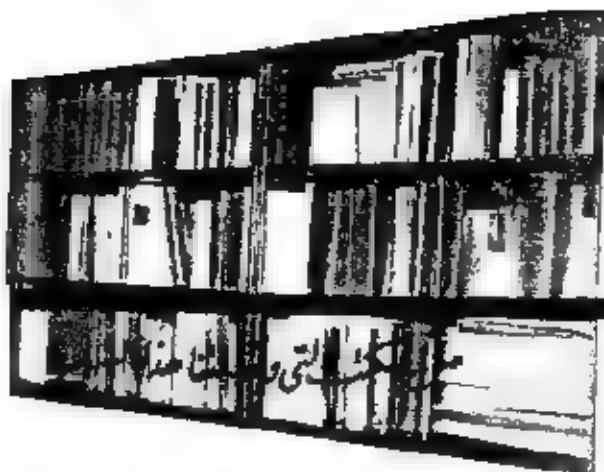
(9) نفسه ص 40.

(10) نفسه ص 41.

(11) نفسه ص 154.

(12) نفسه ص 243.





مكتبة العربي

نقد كتاب الشهر:

الشعر العربي في المهجر

للدكتور أحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم

شر دار بيروت ودار صادر

انجحت هذا النوع من الأدب وأن يقل عليه مستبعد، لم يلح هذا كله جانباً لترك أحاسن البارزة التي كونه تأخذ مكنها من دراسته، أما ما كان طارداً أو ليس بين جوامعها الأساسية فيحلفه دون كبير تكرار.

وهذا النوع من الدراسة وإن كان هو الطريق الأقوم لدراسة الآثار السنية، إلا أن به مراق قد تقع فيها لتأخذ أن لم يحتط لذلك كل الحيطه، ويخيل لي أن هذا مؤلف القيم قد وقع في شيء من هذا. لقد أحسست وأنا أمراء أن المؤلفين قد تكونت عندهما من قراءة الشعر المهجري متعرقاً نظريات معينة، فسلما أديما على وضع هذه الدراسة كان أول ما وصفها النظرية ثم أخذوا يحان عما يسبغها من شعر المهجر، ومسند يطرهما الأمر أحياناً إلى نوع من الترف في فرض النظرية فيحملان الأمر الفتي فوق ما يستطيع.

وهناك أمر آخر خلصت إليه بعد قراءة الكتاب وهو أن قراءة هذه الدراسة تتطلب جهداً كبيراً من القارئ، إذ عليه أن يشارك بثقافته ولغوه الفني وتركيزه المستمر، إذا أراد أن يدرك الكلام المكتوب، وما أقل عدد القراء الذين يستطيعون هذا، وإذا ما وجد القارئ فسيتهم من قراءة الكتاب وقد أزعج حقاً، أن هذا ليس حياً بل لعله من طبيعة هذا النوع من الدراسة الحادة العميقة التي تتطلب من القارئ مشاركة تامة.

الظروف التي كونت الأدب المهجري

كانت فترة المسكن في لبنان أشبه بفترة عتيقة انقلب البلاد السورية من سبائها وفتحت أبوابها للعارف الغربية فتدفقت المدارس التبشيرية إلى

أمام الناقد الأدبي عندهما يتناول الرا فنياً طريقاً: أما أن يسلك طريق التاريخ والإحصاء وبهذا يبعد من أن يكون نافداً بالمعنى الصحيح، بل هو أقرب إلى أن يكون مؤرخاً، لا يكتب عنه، وهذا ينتقل إلى مثل هذه الدراسة وتقويمها إلى ما اتسمت به من دقة واستقصاء وشمول، وأما أن يبعد الناقد إلى دراسة الظروف الاجتماعية والفكرية التي كونت الأثر الأدبي كوسيلة لإدراك الجو النفسي الذي نما وترعرع فيه هذا الأثر، ثم يطرح هذا جانباً ليتجمل عليه محاولاً استشفاف ما وراء الكلمات، وعماد هذا النوع من الدراسة مقدرة الناقد على الاستبطان والاستقراء وتحليل النموذج الأدبي من الداخل، وهي بهذا تقوم فوق كل شيء على التفاعل بين نفس الناقد والأثر الفني الذي أنشأه، وهذا النوع من الدراسة المأفدة جديد في دراساتنا الأدبية، وشاق عمر لأنه يستلزم في الناقد توفر الثقافة الفنية اللغوية، والادراك الواعي اللفظ لتيارات الفكرية والأبحاث النفسية التي تميته في هذا الطريق الشائك، وهي بعد هذا كله تتطلب ذوقاً أدبياً واحساساً فنياً.

وهذا الكتاب الذي بين أيدينا يبحث في الشعر العربي في المهجر انشغالي مؤثراً الطريقة الثانية أحياناً بيد القارئ محاولاً إشراكه في تبيين السبل لتحديد سمات المدرسة المهاجرة والغرب إلى أصولها، وهو في هذا يسلك طريق الاختيار لا الحصر والاستقصاء، وهذا الاختيار ليس عيباً في مثل هذا النوع من الدراسة بل هو من طبيعتها، إذ الأصل فيها أن يعيش الناقد في الأجواء التي

في المدينة من شويش وخوسه وفش وحداغ ،
وعودة إلى الحياة البسيطة التي لا تفرق بين اسل
وانسان .

ولقد أدرك جبران أبو المدرسة المهجرية استحالة
مثل هذه الدعوة ولهذا يراه ينحس في أحسن
« الواكب » من فلسفة الحب هذه ، ويحس
بالاحتياج ويضطر إلى أن يعترف بالمقايير وتغيرها
لدقة حياتها .

محبة الإنسان

نقد حاول المهجريون تحطيم المثالية ، فأوجدوا
المحبة وجعلوها مثابة للمحبة ، ولكن ثبت لهم أن
المحبة شيء مثالي لا يمكن تحقيقه فعادوا تحطيمه .
فماذا حدث للمحبة المتحقة بالحب ألقى اتصال ؟
أحب هؤلاء الشعراء الإنسان حتى كادوا أن يزولوا ،
علموا قنوعاً من إمكانية إزالة العروق بين الإنسان
وأخيه الإنسان ، ثاروا على هذا الأسار وكروهه
واحتقروه لأنه لم يستطع أن يشيد قدره على
احتراف هذا ، ولهم في هذه أشوره أشبه ببيتته
نفسوب الأمل . أر هذا لا يقال من استيقض
إلى استيقض ليس غريباً في مثل هذه الدعوة .
البيت هي ثورة على مجتمع كروحه ، إلا يحس
الداعي إلى المحبة بأن عينه الناس قد أصبحت
وأعية ، بل بيتة لأهم لا يفهمون ما يريد .

ولقد كان غير الخبيس أيضاً أن يتسم شعرهم
سرعة من الرهبة ، تلك هي السحرة الخمسة
للسود من قبح الكهنة الإنسان وإطعام محبة
بعضه ، ولعل أهلها أبر ماغي هو أقل الشعراء
الذين بين انقطاع صلة بمجتمعه ، فحين نفس
عد مرادفه أنه من ستمس عن مجتمعه في شعوره ،
وذلك واضح لا في دمونه إلى الصفاء والفقر والجيم
فحب ، بل في فهمه الدقيق لمس المشاركة
الاجتماعية ، وأحسن مثال على هذا قصيدته الرائعة
« الملية » فيها تصوير جميل لنزعة الانعزالية
المعوقة التي تحول جهود الفرد عن أن تكون نعمة
للمجتمع .

ولكننا نستطيع أن نقول ونحن مطمئنون أن النظرة
الإنسانية مهما اتسعت عند هؤلاء المهجرين فإنها
تدور أبداً حول نواة رومانطيقية ، فالشاعر المهجري
مهما أحب الإنسان ، فإنه شعر بشيء عن الفرد
والبعد والعزلة ، بحيث اعتقاده أنه هو العنبري
الغريب بين من يعيش معهم .

الحزن والهرب

وفي الشعر المهجري عنصر رومانطيقى آخر وأصبح
هو الحزن والهرب ، وهذا أمر طبيعي في مثل
هؤلاء الذين تركوا وطنهم إلى بلاد غريبة ، والواقع
أن شعورهم بالفريبة كان طافاً حتى أن هذا الشعور
بالعربة كان قوة خلاقة أوجت إلى المهاجر مع
الحزن واللوعة والحزن شعوراً بالآلية بجمال
الطبيعة كما يمثلها الوطن الحقيقي إذا فليس يصح

البلاد ولها أهداف معينة ، فلم تحقق ما هددت
إليه ، ولكنها أحداث تفتح فيها بدا أثره واضحاً
في الحركة الفكرية التي ما ج بها لبنان منذ النصف
الثاني من القرن التاسع عشر ، وذلك سبباً لشر
هذه المدارس التشيرة للعلوم الحديثة القائمة
على منطق العلم الدقيق ، وللحسنة ، والثقافات
السوية . ولا كاتب البلاد السورية في تلك العرة
خاصة لنظام إقطاعي فاسد ، وحكم استبدادي
جاهل ، فقد حاولت هذه الطبيعة المنقعة التماساً أن
تهاجم الأوضاع القائمة ، ولا فشلت في هذا
استعمل أدبها إلى أدب رومانطيقى كذلك الأدب
الذي ظهر في أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر
ومطلع القرن التاسع عشر ، ولا أن عجز هؤلاء
المثقفون ذوو الفكر المنحرف من أن يجدوا لهم مكاناً
آمناً في سلوح لبنان وخفقوا في محاولتهم تغيير
طبيعة المجتمع الذي عاشوا فيه ، ثاروا الهجرة
بدافع من طموحهم السوري الذي مرهوبه ، فقصصوا
الدنيا الجديدة يحملون معهم هذه الرومانطيقية ،
وهذا الشاؤم الذي ملك على نفوسهم أظن أنها .

الثورة على المثالية والعودة إلى الغاب

إن عجز هؤلاء الشعراء عن إصلاح الأوضاع في
وطنهم الأم قد لوهم أنفسهم بلون خاص أحب أن
اسميه بالانهزامية وإن أثار المؤرخين انكريصان
أن تنظروا إليه على أنه ثورة على المثالية ، فيها هي
هذه المثالية ؟ لقد نظر هؤلاء المهجريون من جدوا
أن الوجود مشطور إلى شطرين غسادة وعوكة ،
مبل وظلم ، قوة وضعب . ثاروا في ذلك كله
سراجاً حاداً ، وراحت لهم الحقيقة في بطلان من
هذه المثالية ، لأنها لا تشد على مفهوم إنساني
سليم ، فالإنسان في هذه الأدب هو الإنسان دويان
يطرى على سمات مشاخصة .

ولم يكن المهجريون في هذا متدينين فقد قال
بهذا روسي أبو الرومانطيقية من قبل فثار على
المثالية ودعا إلى هجر المجتمع المصطنع ودعا إلى
العودة إلى الطبيعة ، فيها يزول الخصام الداخلي
ويصبح الطريق إلى الانسجام ، وإلى هذا دعا
أيضاً أدباء المهجر .

بهذا جبران رأس الأدباء المهجرين ، يثور في
قصيدته الطويلة « الواكب » على فساد الناس
واختلال أهم عنصر قيمهم وهو المساواة . لقد رآهم
منقسمين إلى راع ورعية ضم بسجبه أن يرى
أكثر أساس قطناً يتقادون إلى من يلهم ظهورهم
بالسياد ، فوجه انظارهم إلى أعقاب الذي سس
فيه راع وقطيع . والمحاب عند هؤلاء أشعراء هو
نفس القصور ، مليء بالسواقي والصخور ، يضحك
فيه القمر وتتبدل المناهيد من أصداء ، ويصلح
أصنعه فيه مراتب وانعقاد سحر ، وهم بهذا
يفلسون الفلسفة التي كان يقدمها الشعراء
أبرومانطيقيون في الغرب أشكال ورد زيوت وكولر دج
ويديك . وأصاب عند هؤلاء زهر للثورة على ما حدث

رأس المدرسة الحديثة ، وبدراسة علي مبارك ، وشوقي ، والطباطبائي ، وطه حسين ، وتوفيق الحكيم ، وإبازي .

وقد أبدع الباحثون من دراسة الشعر المراثي في القرن التاسع عشر لقله المراجع ونموض البحث فيها وتوزيع المخطوطات في عدة أماكن ومياع بمطهر حتى تصدى له المؤلف وكتبنا لنا عن كثير من أبحاث التي كانت مطوية .

وقد ظهر بعد هذه الدراسة دراسة أخرى للدكتور محمد مهدي نصر تحت عنوان « نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر » .

ويسأل هذا الكتاب الذي بين أيدينا باندروس حياة العراق الأدبية والاجتماعية في القرن التاسع عشر ، وأهداف الشعر ومن يبرزها الشعر الأدبي ، لم الثوبية والسبسة ، وينتهي الكتاب بفصل عن أهداف الشعر الاجتماعية .

نضال

طالب الحديث - مطبعة المعارف ببغداد

● هذه هي المجموعة الشعرية الثانية للشاعر أما الأولى فقد كانت بعنوان « السوان شتي » . وهذه المجموعة الجديدة تتقدم طائفة مما قاله الشاعر في الشعر السوان الأخير في شتي الفصل السابع والعشرون ، كما صور في بعضه أخرى حواره راحسيه الذاتية ، ومواقفه وحده به ، وقد استوحى في بعض هذه الفصل مأسى وطه ومكلاته لأحمايه .

وقد أحسن الشاعر مصدر شير قصيدة من فصلاته لشرح البوايح التي حفره الي نظمها كما يرى أنه في بعضها أيضا قد تجاوز الضمود البعض إلى الآن انغمسه انواسه من « تأميم ابقاء » و « الجزائر » و « لبنان » ، من تصدى ذلك إلى المحالات الدولية مثل « باندروج » و « مؤسس العرب » .

كامل الصباح

يوسف مروة - بيروت

● كتاب موضوعي شامل يدول درس حياة وآراء ومعتقدات واختراعات الشاعر كامل الصباح دراسة علمية تاريخية موضوعية .

والصباح عبقري من أولئك المبشرين الذين أبدعهم أمنا ، فقد ولد عام ١٨٦٤ في استيطية ، ودرس الهندسة في الجامعة الأمريكية ببيروت ، ودمي للمهندسة في اسرحب العالمية الأولى فحارب في الجيش التركي .

وبعد الحرب التحق بمعهد باساثوستي لدراسة الهندسة الكهربائية ، ونقل بين جامعات أمريكا ، ثم أشغل في الشركات هناك وبرز في أبحاثه ومخترعاته ، ولكن المية عاجله عام ١٩٢٥ بينما كان يعود سيارته ، إذ هوت في واد سحق .

بيويورك وغيرها من بلاد الغرب . وبسبب الإخفاق الذي قساها هؤلاء المهجرون وبسبب العجز المرافق للحسين ، امتلا شعرهم بالنواح والكآبة وتندرس الالم ، كما امتلا بالصور الصريحة للهرب لا يتقن بسعة مابة تنقد بين برغبة في النأي عن المجتمع . وهذه الفلسفة الكثيرة الهاربة واضحة باصة في شعرهم .

هذه الممارات سرية لبعض ما يدرس في الكتاب بالتفصيل ووضيح ، وهي قد تعرى بمرارة ولكنها لا تكفي لنقل حقيقته .

ما قيمة هذه المدرسة المهجرية

ولعلنا الآن نتساءل : وما قيمة هذه المدرسة الشعرية وقد رأينا طرفا مما تسعى إليه ؟ إذا أردنا الإجابة على هذا السؤال فلا بد لنا أولاً من أن نأخذ بعين الاعتبار حال الزمن الذي نشأت فيه ، وما جد بعدها من تطور . أن قيمة هذه الحركة في أنها نارت على الموضوع الصلد المتحجر الذي يدير الشعر إدارة مباشرة على موضوعات النقل والراء والمديح والهجاء ، ونقلته إلى أن يصبح حديثاً عن خلجات النفس والصراع الداخلي دون تزوير والتمثال . وثارت على النظم الرتيب الذي جرى عليه الشعر العربي فلوئت النظم الموسيقي وواصب بيته وبين هذه الروح في سرعتها وبطها ، وتخللت على أشد الموضوعات صلابة فاحضنها للشعر ، واستغلت كل طريقة ممكنة كالسرود القصصية لجوار وما تشبه ذلك في أخراج الموضوع المظن الطفي . وهذا وفقت بين القنابلة الجميلة والعمق في الفكرة . فكان شعرها بهذا قدراً على الإبداع والاثارة الخفية . وقد غيرت هذه المدرسة في طريقة أخراج القصيدة التقليدية وذلك بأن جعلتها وحدة عضوية ناعية ، الكل هو الأصل فيها وبه تتم الصورة لا البيت الواحد .

ولكن هذه المدرسة المهجرية رثم هذا يقصد بها من الإبداع الذي كنا نرجوه لب أمران : أولهما أن المحصور الفاني لشعرنا لها يوجه علم محدود ضيق لا يلاءم مع الموضوعات العميقة التي تناولوها ولهذا جاءت أكثر أفكارهم سطحية لا تفرض إلى أغوار انشككة . أما الأمر الثاني فهو أن لغة هؤلاء لشعراء لم تسلم من أخطاء لغوية وتعبيرية كانت أشبه بهنات تسمم الدوق في لوحة فائقة الجمال .

الدكتور محمود السمره

الشعر العراقي

أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر
للدكتور يوسف عز الدين - بغداد

● شغلت الدراسات الأكاديمية الحديثة في البلاد العربية بدراسة النهضة الأدبية الحديثة ، فقدم بعض الكتاب دراسة أبارودي باعتباره

حول كتاب

جاءنا من الاستاذ محمد عزة دروزة ، صاحب كتاب الوحدة العربية ، ردة على نقد كتابه في العهد الثالث من العرس . والرد يتلخص في النقاط الآتية :

- ١ - الذي ظنه أن الوحدة الحسية ليست البحث العلمي الحديث من المقومات الرئيسية للوحدة ، إلا أن مثل هذا الركن إذا توافر كانت الوحدة به أقوى .
- ٢ - أما لم أقنع ما كان في دور الموجات لعربية لعريجه قبل الإسلام وبعده من صهر عناصر البلاد في بوتقة العروبة الصريحة على اختلاف أصولها .
- ٣ - أما تولى أن اسامي كلهم عرب إلا الأمة لعربية قديما وحديثا هي الجنس السامي بأكمله فقول يقرره جمهور كبير من العلماء والناس من الأتريين من العرب وغير العرب وقد أوردت في كتاب مصادر ذلك .
- ٤ - وتسلل النقد من ضرورة ومواقف وسط اللغة العربية الصريحة بلغة الأصول القديمة وجعل ذلك ركنًا من أركان ابوحده . وأن لم أقل هذا . وإنما أصيب كلامي في هذا الصدد على الوحدة اسموية .
- ٥ - ولقد قال السائد أن من رأى أن الوحدة الدينية من مقومات الوحدة وأركانها . والذي ظنه أن الوحدة الدينية تيسر تحقيق الوحدة السياسية . وقلت أن وجود النصارى بين المسلمين غير مؤثر في أسباب الوحدة وهذا هو الحق الذي عليه جميع طلاب الوحدة القوميين .
- ٦ - واستند السائد الهامى في طرح علة لا شعور وقال هل أتفق بموضوع آخر مه يقتات يبحث في الوحدة . وأقول للسائد أن لم يسمع من سجن اقوى في الاستمرار فأين مكانه .
- ٧ - وشرحت أساليب ابوحيد التي جسر على الأمم العشرة ودساتيرها الاتحادية . وقال السائد عن هذا أنه لا يصح عمليا . وهذا قول عجيب .

فيما سجل ما ذكره السيد دروزة في حقه للوزارة بهي مؤلف ودمه .

كيف نجحوا

لايلى حليم حنا - القاهرة

وأما السوقي ، والقصى القصص ، والأزمات القومية والألوان المشرقة فيها ، ثم تحدث عن بعض مصاصين السعير .

الشبيخ حسين بن أحمد المرصفي

محمد عبد الجواد - دار المعارف بمصر

● يترجم المؤلف في هذا الكتاب لعالم وأديب ممن كان لهم الفضل في بناء جيل من رجال العربية والأدب في دار العلوم . ولم يكن الشبيخ المرصفي مدرسا للأدب وحسب بدار العلوم ، ولكنه كان دينا ومؤرج أدب أيضا .

أدارة الناس فن

تأليف جورج ده هالى - ترجمة أحمد زكى محمد دار المعارف بمصر

● بعد هذا الكتاب دستورنا مبلدا لتنجاح في الاعمال والانتراف على الناس وطريقة تنظيم لعمل والعلاقات والكتاب والاحمال الادارية والجهاز لوظائفى في المصالح والهيئات والمؤسسات وغيرها .

دراسات في تاريخ مصر السياسي

لفؤذى جرجس - الدار المصرية للكتب

● يؤسم المؤلف الخطبوط الكثرى لتاريخ مصر الهامى منذ اواخر عصر اماليك ، ولكنه لا يؤسم بغصيلات الوقائع .

● فصول من حياة العظام من المعاصرين ، امتان (جاك لندن) الكتاب الأمريكى الشهير ، و (ادجار بيرشيل) احصائى التشريح العالى ، و (اديسون) ايزو الكهربا ، ونجيب الريحلى و (هينى كير) التي استطاعت رغم اصابتها بالعمى والصمم أن تشق طريقها أكثر من أسبائة عديدة وذلك بسبب عزمها وتصميمها ، ثم (غاندى) الفسى الارستقراطى الذى تمازى بين ترائنه وأبكر ذمته في سبيل الاهداف التى كان يرمى الى تحقيقها .

اعلام الدول العربية والإسلامية

للدكتور عبد الرحمن زكى - مصر

● يتابع هذا الكتاب تاريخ الاعلام في الدول العربية والإسلامية من تقدم صورها الى العصر الحديث .

العنوان الشعبية في يوغوسلافيا

لعيد الختم حسن - دار المعارف بمصر

● تناول المؤلف في كتابه هذا موضوعات الرقص الشعبي والمعاداب الشعبية والهرجات الشعبية

مؤمناً بأن هذا الأثر هو الأساس الذي قامت عليه حياته .
 عصره من سنة ١٠٠٠ م

ويحسب أن هذا هو وجه مؤثر الأداء العرب الرابع
 وصف الطولات في أدب قديمته وحديثته عن استيعاب
 لنا الوقت الذي حدد حديثاً ، ومن ثم بدراسة الألفاظ
 المرحوة ، وحسب أن تأتي نتائج من عصر معي بدت من
 عصره وتستجيب له القلوب ، ولكون مفتاح لكل مفتاح من
 معاني حياته الجديدة ، مع حرصه على التنويه بأن أدبها ككل
 دساحي قد تطور في موضوعه تطوراً متنازلاً وقطع معاً من
 حياة الإنسانية وهو في الحقيقة انعدام صفة وحسن فتوة وعواطف
 وفي الإسلام ناشد جهاد وثورته عصية وأطاع حياة
 ثم استمر شديداً واكتمل في صدر الدولة العباسية ، فظهر في
 شعر بشار وفي نواص وضرابها عشت شباب وأهل صرب
 ومظاهر توف ثم عص على بوحد الحلم واكتهل في وصفهم
 مدني شعر أن لزومي وأني عام وانتي واثني واثنيهم دروس
 بحرية وثني حكمة وجواهر عسفة ثم ادركه الحرم في
 أواخره ، فظهر في شعر المتأخرين تنويه صمعه ورخرف شيعونة
 ومعاذ روح (١) وأخيراً في عصرنا الحديث حيوية
 أدب ، وانعش في طور جديد متجدد مع رعي
 صبراً تفكيرها ، مصوراً أهدافها وأمانها وما تنوع إليه دنيا
 خبره بعد أن برزت لدى شعرائنا المعاصرين وكتاب
 وقاصصها القدرة والقدرة لتصوير رعب القومى لمتعج وكذا
 في سبيل حريتها وصراع المرير ضد الصامع بنا
 فينا روح التضامن والآتي في تحقيق وحدتنا العربية الشاملة
 التي صلت إلى ، نوسا وبطعت الحاطة اشتدت .

وأما ليجو لنا أن بدراس عودج البطل الذي ساد مفهومه
 أدباً خلال العصر الجاهلي ، وهو العصر الذي برز فيه هذا
 المودج برونياً ناصياً ، وعبر عنه شعر ونا أدباً تعبيراً صادقاً
 لا باعتبار أسطورة تغلبها وهمهم ، بل باعتبار حقيقة وعطشاً
 يستاق الباعث مع مطالب عصرهم ، ويتفتح بها وجدان
 معاصريهم .

لأربع الأدب العربي لأحمد حسن الزيات الطبعة الخامسة من ١٩٦٠-١٩٦١

وليس من شك في أن في مثلاً أعلى ساد عصرنا الجاهلي ، وتحدد
 هذا لئلا فما أسبه بالفارس العربي ، ويبدو أن فرقاً واضح
 المعالم بين مفهوم الفارس CheValier عند العربيين ومفهومه
 عندنا ، فيما نجد أن دبور لا تطاع واستفادته علائقه خلال القرون
 الحادي عشر قد ساهم مساهمة فعالة في توطيد دعمه العروسة
 العربية وساعداً مساعدة كبدته على تنظيمها ومنحها الصفة
 الشرعية التي بدت عندها ، وبما تلقى الكتاب التي منحت
 العروسة تصوري طائفة ، رقة محب سيطرة لأفنديه ويعودده
 المروصيه أدراك ، وأن وحائب التي تشل بالأحاساس بشرف
 وبدود عنه ، وتكشف عن الشجاعة والوفاء ما كانت يجملتها
 الأنيعة طسمة لوجود أولئك القربان ببايع أرقاء لاسداهم
 لأفنديين ، مما يدل دلالة واضحة على أن القروية لم . . .
 من مهم الوجود العربي ولا فاصت بها طبيعة ح . . . العربيين .
 ولا عرفت عنها أحلامهم ومثلهم ، بل حادته نتيجة بوزج
 ومطامع وهواءه قبة شامت أن نقرص سبطها وث
 بحق عراضها الخاصة وصاحبها وث تحمي نفسها فحلق
 كدائب من مواطنهم بهص عنها بعد القتل ويدفع عنها أذى
 أعدائها . الفارس العربي أدب كان عبداً لسيده الأفندي وقد
 غمر على الشجاعة فكيف اكتسب وتدريب على الولاء
 فتطوع به قصداً ، وأرغم على اوفاء ولم يكن سعية من
 سحابه بخلاف الفارس العربي الذي لم يكن قط قابلاً ولا رفا
 بل كان حراً لم تخمد في حذاته حدود الحرية ، بل تمت معه عوا
 طيبها ، واكتسب جهده في سبيلها طامع حبه للحياة ، واشتد
 قومه واستقلاله في نفسه وانعته من أن يقدوه موضعاً لاية سلطة
 نقرص عليه ، أو أي سلطان خارجي يدل من كرامته وأمانه
 وشجته ، ويحور دونه ودته وبوكيد كبرانه الفردي فكان
 الفارس العربي سيد نفسه يعبر عن حقيقة أمته وعن عرقتا ،
 وشجاعتها ويصور حنقها المتحمي بتحدثها وكرمها ، ويدل بأفعالها
 وأقواله على أودائهم وبأسها ، وتوحيهم ترحة صادقة عن حياتهم
 البطولية التي يحبها .

ويستوعب إلى الشاعر الفارس ، عمرو بن معدى كرب ،
 الذي يصور موقفاً من مواقفه في القتل وكأنه يصور المثل
 لأعلى لدي شمل قومه وساد عصره حيث يقول .

نفس الله له عزة و شرف

ان احوال معروض و معروضه

خودش را با تمام قوا علیه عدوئی که در راه

وہا قطب یقیناً

Journal of Management Education 30(6)

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

کلا اے مومنین

للأمرين: يتري أي

1908

مس 5 + بعد الف 2 في

و ن ب م د

مجلس اوسکان الامر جدا

فاولت مکتبہہ ولم لومس پراس الککش مد

محمد بن یونس دهری و اندر است لغت لاب اسفند

[Faint handwritten notes at the bottom of the page]

1890

١٩٩٩

الماء في البحر

عربي علماء الدين

ذهب الذي احبهم وبقيت من السيوف قد

سید الکرام ۱

هذا عود من مطوي واحد من عدة عديم برجر. ادسا

العصر الحاضر ، وتتميز به اندواوس التي جعلها لنا شعر ، وما يبقها

ادعوا الى الله واولا شئ من الامر بين ايديهم بظهور الشريعة

میں نے یہاں سے اپنے گھر کو لوٹ کر آئے۔

بمقام الذي يعيدوا العباد إلى الرضا الذي نالوا مع حبيبهم

مدد التفاعل وسار نوا في احداه انتمى المصارف في احداه

[illegible]

تغيراً حياً عن الفترة العجاجة التي عاشوها ، وكان شعرم

سعيلاً اميلاً لخدمهم كخاصة وحيدة عنهم دعاهم شموها نظرتنا

الخطوة التي سوف نأخذها على محال غير المستبعد من واقع منظر

استاندارد و در نتیجه دوا که در این کتاب به الیوم و الیوم من

وہی ہے جو ہمیں دیکھ کر ہنس دیتا ہے۔

[illegible]

المحلل في دار العصر العباسي

ثُمَّ أَفِيضُوا عَافِيَتَهُ دُعَاءَهُ وَرَحْمَتَهُ فَيَكُونُ قَعْدَةً لَا يَمُوتُ

استمدوا منه مادة غريبة لنفوس ابيهم في ادق تعبير

واحدة واحدة عن ریح عصرهم ، وعن المثل لابی الذي

مجلس - ١٠٠ - ١٠٠

1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267 2268 2269 2270 2271 2272 2273 2274 2275 2276 2277 2278 2279 2280 2281 2282 2283 2284 2285 2286 2287 2288 2289 2290 2291 2292 2293 2294 2295 2296 2297 2298 2299 2300 2301 2302 2303 2304 2305 2306 2307 2308 2309 2310 2311 2312 2313 2314 2315 2316 2317 2318 2319 2320 2321 2322 2323 2324 2325 2326 2327 2328 2329 2330 2331 2332 2333 2334 2335 2336 2337 2338 2339 2340 2341 2342 2343 2344 2345 2346 2347 2348 2349 2350 2351 2352 2353 2354 2355 2356 2357 2358 2359 2360 2361 2362 2363 2364 2365 2366 2367 2368 2369 2370 2371 2372 2373 2374 2375 2376 2377 2378 2379 2380 2381 2382 2383 2384 2385 2386 2387 2388 2389 2390 2391 2392 2393 2394 2395 2396 2397 2398 2399 2400 2401 2402 2403 2404 2405 2406 2407 2408 2409 2410 2411 2412 2413 2414 2415 2416 2417 2418 2419 2420 2421 2422 2423 2424 2425 2426 2427 2428 2429 2430 2431 2432 2433 2434 2435 2436 2437 2438 2439 2440 2441 2442 2443 2444 2445 2446 2447 2448 2449 2450 2451 2452 2453 2454 2455 2456 2457 2458 2459 2460 2461 2462 2463 2464 2465 2466 2467 2468 2469 2470 2471 2472 2473 2474 2475 2476 2477 2478 2479 2480 2481 2482 2483 2484 2485 2486 2487 2488 2489 2490 2491 2492 2493 2494 2495 2496 2497 2498 2499 2500 2501 2502 2503 2504 2505 2506 2507 2508 2509 2510 2511 2512 2513 2514 2515 2516 2517 2518 2519 2520 2521 2522 2523 2524 2525 2526 2527 2528 2529 2530 2531 2532 2533 2534 2535 2536 2537 2538 2539 2540 2541 2542 2543 2544 2545 2546 2547 2548 2549 2550 2551 2552 2553 2554 2555 2556 2557 2558 2559 2560 2561 2562 2563 2564 2565 2566 2567 2568 2569 2570 2571 2572 2573 2574 2575 2576 2577 2578 2579 2580 2581 2582 2583 2584 2585 2586 2587 2588 2589 2590 2591 2592 2593 2594 2595 2596 2597 2598 2599 2600 2601 2602 2603 2604 2605 2606 2607 2608 2609 2610 2611 2612 2613 2614 2615 2616 2617 2618 2619 2620 2621 2622 2623 2624 2625 2626 2627 2628 2629 2630 2631 2632 2633 2634 2635 2636 2637 2638 2639 2640 2641 2642 2643 2644 2645 2646 2647 2648 2649 2650 2651 2652 2653 2654 2655 2656 2657 2658 2659 2660 2661 2662 2663 2664 2665 2666 2667 2668 2669 2670 2671 2672 2673 2674 2675 2676 2677 2678 2679 2680 2681 2682 2683 2684 2685 2686 2687 2688 2689 2690 2691 2692 2693 2694 2695 2696 2697 2698 2699 2700 2701 2702 2703 2704 2705 2706 2707 2708 2709 2710 2711 2712 2713 2714 2715 2716 2717 2718 2719 2720 2721 2722 2723 2724 2725 2726 2727 2728 2729 2730 2731 2732 2733 2734 2735 2736 2737 2738 2739 2740 2741 2742 2743 2744 2745 2746 2747 2748 2749 2750 2751 2752 2753 2754 2755 2756 2757 2758 2759 2760 2761 2762 2763 2764 2765 2766 2767 2768 2769 2770 2771 2772 2773 2774 2775 2776 2777 2778 2779 2780 2781 2782 2783 2784 2785 2786 2787 2788 2789 2790 2791 2792 2793 2794 2795 2796 2797 2798 2799 2800 2801 2802 2803 2804 2805 2806 2807 2808

1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 26

59

نموذج من الشعر المرسل الحر !

لنؤتاه على أحمد باكثير

عجبا كيف لم نعضف بالذقي زلزله ؟

كيف لم تنه فوق الوري شهب مُرسد ؟

يا له هزله .

يا لها سودة مُحجلة !

مثلت دررها أمة تدعى صلة أنها من كبار الدول

مثلت للغيرين أوطانها لتواري في سوريا وفي سائر الدول

أمة ولت من وجه العدو فزوا

من صرخة الأولى استبزت ككتيب رمل جبار

حسب مؤثيق أحلامه النسيب

الذي بواورها إلى أرضها منحدر

ثم حرت ساجده بحب أقدام أمة نب معدود

نشرت صحف الدنيا يوماً هذا التبارك والبر

احتضت جنود فرنسا البواسل (سردينيا)

قالت الدنيا : يا بطولتها ! يا شجاعتها

رحمت لفرنسا حينها وتأييدها العسكري

هذا صوت قد علا لا يسمعه إلا المصفون .

يا أيها الدنيا هل تدوين أيتك محدودة ؟

أسأى قبل أن تعجبي . من هم هؤلاء الجنود البواسل ؟

أي شعب أحبهم ؟

إن لم تعني فاعني أنهم ليسوا من فرنسا

لهم من أبناء (المغرب) الأكرمين

لهم من سل الشرب الميامين !

ودوت صحف الدنيا يوماً هذا الشأ والتأ :

أبكت في « بئر حكيم » جنود فرنسا ملاه كبير ،

صدت (الدزي) فارتد كبيراً حصيرا

قالت الدنيا : يا بطولتها ! يا شجاعتها !

عادت فرنسا حبيبها وتأييدها العسكري

علا صوت لا يسمعه إلا المصفون .

يا أيها الدنيا هل تدوين أيتك محدودة ؟

أسأى قبل أن تعجبي من هم هؤلاء الجنود البواسل ؟

أي شعب أحبهم ؟

إن لم تعني فاعني أنهم ليسوا من فرنسا !

لهم من أبناء (الشام) الأكرمين

لهم من سل الشرب الميامين !

يا فرنسا يا مهد الثورة الكبرى

يا ناشرة الحرية في الدنيا !

يا من ركمت تحت أقدام المتديين

وقملت لأعدائهم عن أخلاقها سامعين

درنهم أن ذمهم قد فاق على فارس عمرو بن

درؤوس . فدهرهم بمسوسة بعراسهم نهجيين

ما جمع كرمهم في الدنيا إن سب تلك الصور العراب ؟

لهم من سلعهم وساعاً كلباً ، عاصمه الإبحر

لهم من سلعهم عهد دوحاً فاحصاً أطلالاً وحراب

يا فرنسا يا مهد الثورة الكبرى

يا ناشرة الحرية في الدنيا !

أي حق هل قومنا ندعين ؟

وماى جميل عيتك تمدن ؟

أما راج في سوقك من لسان « ترطيين ؟

وثقافة سوء أدلتك في العالمين

فاذهي وتولي بها عنا !

قد تبارنا منها فلتعلمين برائتها منا

إن لا تحفل من أحد عيواناً ومنا

إدهي عنا بثقاتك الخاسه !

إن في الدنيا غيرها ثقافات حرة واسعة

ويلها ! أأرادت فرض تقامم بالسلاح ؟

فصعظم ثقافتها والسلاح ما !

ويلها ! أأرادت فرض مصاصها بالسلاح ؟

أيام خيل الله أوغل نحمها في رهن ذلهم والاشراذ
يحملن كل أغر وشاح الصا عند اسكرهه بسم سحك
واسوا فرساو شبا حوا أرضها وعدوا حورثها من الملاك
سبحانك اللهم أمرك نافذ لك حكمة حلت عن الإذرث

صبراً دمشق فكل هم رن وعدد روح مع الحوم سرك
تأقنن كع عهدت درد في ساع راع من فيه راكي
في حدهه كرك عرك نادحا ودرار نالاسلام عند حلاله
رحه اللاب وبيحة أهيا وحظيرة امباد ونسائ
يا معق لالام في عيانه لا تدعى للصب السك
قولى للبحور مثالة شمت ألت في سوح الراك
أسبت كيف رحت سدر من صرب على شوم ارحر دوش

مبارك - حورث حمة ودمر دوار مع الأملاك
والله ولا لاخذ وحدهم لدهمت لغير حميدة ذكراك

لا ركني العرب في مساء لا ركني العرب في مساء
فادع سدر حياه حب وعهودم شرك من الأثرث

فنتعلم مباحها والسلاح ما

يا لسخرية الأمام

أشهدنا ديرة في عهد السلام

بالسلاح التي لم تقبل به الأعداء

يل ألق به في لثرى ساعة الميحاء

لتصور به وبحول على من أحسن لها بالقاء

وأبح لها في عمتها من مموته ما تشاء ؟

فأشجى يا أيها الدنيا هذه الدولة الداعة

بيت شعري أقالت اللاب طاعيه

يقوم على ربه طاعيه ؟

أشهدوا به من وقو ميشاق للور على بحر طاعات

أنا قد وقيا باليتاق

د قنا مصون كرامتنا ونصور السلام

سما من يتصور اليهود

أو من يؤثرون على حريمهم شيئا في بر حرد

لن سقم نارسيا العدو سحطها من أراء

بل بدمر نلندف نوسين لسبق لنا حقا في الحياة

فأشجى أنت يا فارس

وأشجى أس يا لندن

إعلان

تفصل العتاءات بمجلس كهر

الزيات الندي حتى ظهر يوم ٥ يونة

سنة ١٩٥٥ عن مشري عدد ٢٣٦

متراً مكعباً من سداد اعاري وعدده

٢٥٥ متر مكعباً من سداد القمه

وتعطل اشروود من المجلس بعير

دفع الثمن وقدره ١٠٠٠ عليم وذلك

عرجال عمة سنة ٣٠ مليم

٣٦٩٣

السودان يعزى الشام

للشاعر السوداني الأستاذ أحمد محمد صالح

صبراً دمشق فكل طرف باك لما استبح مع السلام حاث

جزعت عمان وروهب شنادوه برت رنى صماء يوم أساك

وقرات في انخرطوم آيات الأسى وصحت في الحرمين أنه شاكي

ضربوك لا متصفين ساعة لم فأت إنحاً يا دمشق يدراك

ورباك جبار يقه محوله شلت بين البلج حين رماك

قم يا ابن هند واشش فيهم غارياً في كل حيار الرعيه شاكي

حدد لنا يوم القواد وعهده وأعد عليها ما يحكاها الحاك

نهايات الرواية السعودية في الألفية الثالثة، استشراف واحتجاج

معجب العدواني

تحاول هذه الورقة أن تستقرئ النهايات في بعض الأعمال الروائية السعودية الصادرة في الألفية الثالثة، ومن ثم استنتاج للامح العامة لتلك النهايات، إلى جانب ذلك ستتناول الورقة البعد الوظيفي للنهايات كونهما وظفت في أعمال روائية في العقد الأول من الألفية الثالثة لتكون احتجاجاً على أعراف سائدة في الحاضر، واستشرافاً لأوضاع جديدة في المستقبل، وبذلك يمكن تصنيف النهايات المقترحة بما يتناسب والاتجاهات العامة للكتابة الروائية

تضم الورقة مقدمة نظرية موجزة للنظرية النقدية الحديثة حول النهايات الإبداعية، يلي ذلك عرض أنواع النهايات الروائية المقترحة وتحديدها، أما الجزء الأخير فيسبركز على قراءة تأويلية للنهايات الروائية للأعمال التي استهدفتها البحث وهي (سحر 2005) لرجاء عالم و(بنات الرياض 2005) لرجاء الصانع و(جانجي 2007) لطاهر الزهراني و(سيفان ملثوية 2008) لزياد حنفي، وقد تم اختيار الأعمال السابقة لكونها حقلاً

خصباً لفرض النهايات، وانتجت في فترات متتالية خلال الألفية الثالثة ودون مراعاة لمكون المؤلف ذكراً أو أنثى

البعد النظري هي لنهايات الورقية:

تعد النهاية (الختامة) Closure ركناً مهماً في تشكيل بذية النص الإبداعي بوصفها ذات دور فاعل في تحديد مسار العمل واتجاهه، ويمكن تعريف النهاية في الرواية بكونها تلك للتعبير الإبداعي المكثف الذي تحتل فيه كافة أحداث الرواية وتفاعلاتها⁽¹⁾، وتعتمد النهايات الروائية على بعد القراءة الزمني، إذ تعد تغييراً لبنية الاستمرارية في العمل الإبداعي، شعراً أو نثراً، ويؤم ذلك بخلق الانقطاع الذي يجسد غياب الاستمرارية الحدث الأكبر نجاحاً في السرد، فالفشل في تحقيق الاستمرار يخلق في المتلقي الا يتوقع شيئاً⁽²⁾ ولعل المتعة التي تجلبها لنا النهايات الروائية إحدى أبرز معبراتها النهايات التي تقدمها لنا السرييات لتلبية فضولنا وإشباعه. هذا الفضول يراه فروستر E. M. Forster مثبِّراً للسؤال الإشكالي التالي عند تلقينا لأي سرد وماذا يحدث بعد ذلك⁽³⁾ وليس غريباً أن نصف قارئ السرد بكونه نسخة جديدة من شهريار زوج شهرزاد في (الف ليلة وليلة) وهو مثلي يتطلع إلى إجابة سؤاله الفضولي. وماذا سيحدث لاحقاً⁽⁴⁾؟ وتتجلى أهمية تلك النهايات في محاولة قراءتنا الثانية لرواية ما، بعد معرفتنا نهايتها، حيث نسعى جادين إلى التعرف على العلامات والطرق التي أوصلتنا إلى تلك النهاية التي رسمت في أذهاننا، فيحاول المتلقي أن يكتشف من خلال تلك القراءة كيف دارت الأحداث حتى وصلت إلى آخر العمل واكتماله⁽⁵⁾ إن محاولتنا تأويل عمل روائي يفترض منا أن نتخطى حتى نهاية العمل واكتماله، وفي حال تركنا ذلك فسيبدو تأويلنا ناقصاً وتفسيرنا مضطرباً

وعن الممكن الاعتداد بملاحق تتصل مناح النهاية الروائية: منها أن

تكون النهاية الروائية حتمية لا تستدعي القارئ أن يفكر في نهاية أخرى محتملة. تكون الفصل من النهاية الروائية المقترحة، وبذلك يعني ألا يفضي كل فصل روائي منذ البداية إلى نهاية محتملة فحسب بل يعكسها، وثاني تلك الملامح أن تؤكد النهاية الروائية على دور أفعال الشخصيات نفسها، ولا سيما الرئيسة منها، في خلق النهاية المناسبة، ومن ثم يكون دور الروائي في خلق تلك النهاية منطقياً وخاضعاً لفعل الشخصيات⁽⁶⁾، ويدهم كل ذلك التأكيد على أن النهاية الروائية قد أوجدت بالفعل نهاية مناسبة للعمل عبر علاقاتها المتصلة ببقية أجزاء العمل

إن دراسة الأعمال الروائية المقترحة تفرض علينا أن نبدأ أولاً بالجانب الأكثر أهمية فيها، وهو النهاية، وعليها أن نعد لها جزءاً لا يتجزأ من العمل بأكمله، ونخصص للقراءة النقدية للنهايات هنا لدراسة علاقاتها (بالثيمات) والأفكار المدرجة في العمل الروائي، انطلاقاً من المبدأ الذي يعتمد على كون النهاية جوهر العمل الروائي وقاعدته، وهي البوابة التي تصيف إلى القارئ عوالم تأويلية جديدة، لذا كانت هذه القراءة محاولة تطبيقية للتركيز على قراءة تأويلية لعلاقات تلك النهايات بوظيفتي الاحتجاج والاستشراق، كما يشير الفيلسوف الأمريكي مودرو بيردسلي، الذي يرى أن وظائف الفن أن يسهم في نجاح حالات الإخفاق إلى جانب تقييمه الخبرة الجمالية⁽⁷⁾، ولأريب أن حالات الإخفاق تتصل بالاحتجاج والاستشراق، وسيتم هذا التناول في إطار درس السياقات الثقافية المنتجة للنصوص

الاحتجاج العالمي / الاجتماعي هي مهابة روائي «ستر» و«سيفان»

تتميز خاتمة العمل الروائي «ستر» لرجاء عالم بكوبها ذات علاقات متشابهة ومعقدة مع بقية أجزاء العمل الروائي كبدائياته ووسطه، وتجنح عالم فيها إلى توظيف واستثمار موضوعات تضم المهتمين من المتسولين،

والإرهاب وعلاقة المرأة بالفصاء، وهي تعرض على أن تعزج هذه (الثيمات) في الصفحات الأخيرة من العمل لتؤكد على التركيز على القضايا الثلاث واستهدافها من جانب، وتشابه تلك الثيمات وبورها في خلق واقع اجتماعي مختلف من الجانب الآخر، فتري الروائية ملامحة الاستشراف للخروج من مازق ليكون خاتمة العمل، لذا كان تكرس الاحتجاج عبر ذلك التوظيف، ليكون تأكيداً مهماً على أن منبت ما سبق أمر واحد هو التعصب الديني الذي عانى منه مجتمع ما قبل 2001م، جاءت بداية النهاية هنا استشرافاً لضرورة التعاطي مع تلك الأحداث، وذلك عبر التركيز على دور جمعيات حقوق الإنسان حيية التأسيس. «أهرقك بنفسي، أنا ممثلة لجنة حقوق المرأة بجدة، نص لجنة حديثه التأسيس، ومهمتي البحث عن حقوق المرأة المهجرة بالمحاكم، وكتابة تقرير للجهات العليا عنها، مهمتي أيضاً التوعية بالحقوق الشرعية للمرأة»⁽⁸⁾

وللمسألة الروائية إشارات النصية إذ تستحضر فئات أخرى غير النساء كفئات المتسولين المتشردين، في البداية يتجلى متشرد يقف بطاولة بندر ومريم في المقهى في جدة وهو «يقطر مطراً، لا يفعل شيئاً غير أن يبتسم»⁽⁹⁾ تلك للشخصية يمكن أن تكون باكورة استحضار هذه الفئة، الذين يحضرون في حال الأمن كما يمكن أن يتواجدوا في حال الإرهاب، فيؤدي ذلك إلى فقدان أرواحهم مثل «الأطفال الأفغان» [الدين] يعرضون موطاً وأقفاس مصافير للبيم، وتلك النيجيرية في ملابسها الفاقعة والتي افترشت الرصيف بملاحة بسطت عليها أكياس اللوز للتكروني والفصص وحبات النوم والألعاب الرخيصة»⁽¹⁰⁾

ويتم توظيف (ثيمة) الاتعجار، ولكن في صورتين متباينتين، فامفجار الديناميت اللندني في بداية العمل كان عملاً مبنياً يقوم به الفنان الذي تقدم وأشعل جذع الشجرة، في لحظة حطف الديناميت للشعلة وأرسلها في كامل

الشجرة...»⁽¹⁾، أما الانفجار الثاني في نهاية العمل فقد كان صملاً تخريبياً، «اجتاح القتل البشرية في فيصه، في لحظة لم يكن للتاكسي من أثر، وإشارة المرور [كدأ]، كتلة لهب وبهان غطت المكان، ليس غير بياض ذلك الهداء الرياضي المعطر بدم ومخام، والمقنوف بقلب للسواد، ليس كالأحذية يعبر الجحيم»⁽²⁾.

وتتبدى النهاية المنفحة بالأمسى والمحملة بدلالات الانكسار والخيبة في الرواية، انطلاقاً من الفرد، ومروراً بالمجتمع، فالمرأة بوصفها ممثلة لجانب الممشين تستحضر في صورة (امراة) يرفض القاضي طلبها تزويج نفسها بعد أن منحها وليها ذلك الحق، وذلك لعدم تواجد الولي، وتغادر القاعة، تقابل بكلمات المواساة من قبل الشاهدين، ويدور الذي يهطل عليها بكلمات تشجيعية ليمتص حبيبة مريم. «لا تدعي موقف القاضي يزعجك» اتفقنا قبل الحضور أنها تجربة، احتيازي لا أكثر، هناك سبيل لإتمام هذا الأمر غير المواجهة»⁽³⁾.

أما على المستوى الجمعي فقد حدث انفجار هائل ذهب الكل ضحيته، وهو انفجار رمزي يعبر عن أثر استحضار التيار البيسي المتشدد في نسف الحريات الإنسانية، فضلاً عن الانفجار الذي يكون خاتمة العمل، ومن ثم يصبح العمل نفسه ثورة على هذا الاتجاه التضييبي الذي يبسطه العمل ويقدمه في صورة موارد، ومن ثم يعلنه في النهاية الروائية

تفتتح زيب حفني روايتها «سيفان ملتوية» باحتجاج على المكان (المحلي) الذي يفرض شروطه الاجتماعية على الذات، ومع ذلك يبدو تأثير المكان ضعيفاً على اللوات، إذ يصبح للمكان (الفارحي) أرمته أيضاً، مع بدء الرواية بقلق أبوي من احتفاء ابنته في مدينة لندن، تراوح الرواية بين أس مهموم بسبب ابنته التي تغادر مع عشيقها وتترك لندن حيث تقيم الأسرة؛ لتفر إلى إيطاليا مع زوجها الفلسطيني المختص في فن النحت، وأب يغادر ابنته وزوجته الإنجليزية ولا يحاول أن يتواصل مع أسرته

تشكل (لندن) في روايتي «سيفان ملتوية» و«ستر» مكاناً لبعض الأحداث، فالروائية الأولى تكتب من داخل المكان والثانية تكتب من خارجه، وكلاهما تمثل احتجاجاً على العائلة والمجتمع، فرجل الأعمال الأب (مسعود عبد الرحمن) المقيم بصفة دائمة في لندن يحضر قطعاً في بداية العمل الروائي يبحث عن ابنته المفقودة (سارة) وإبلاغه الشرطة بتفويضها، ثم نراه يحضر رمزياً في النهاية الروائية بعد أن غادرت سارة مع زياد «أغمصت عيني، غاض وجهي ثانية في صدر زياد، حضرت بقوة هيئة أبي، بالتأكيد سيففر لي صنيعتي، سيطلبهم قراري وهو يقرأ سطروري، إنني لم أفعل إلا ما فيه سعادتني، أنا واثقة أنه سيكتب قصتي بقلمه الرائع عندما تهدأ انفعالاته، فانا لم أنس قط تلك القصص التي قرأتها له في بداية مراهقتي»⁽⁴⁾

أما (ريبيكا) الضحوية الثانية في العمل الذي يغيب أبوها عنها لعقود، فلها تصور آخر لوجود الأب وفلسفته، إذ تتبلور تلك الرؤى في السطور الأخيرة لنهاية، ويبدو ذلك احتجاجاً قاسياً جداً على صورة أب لم تنتسب إليه ولم تره قط، لذا كان احتجاجها على سلطته قاسياً يمثل الدرجة الأعلى من صور الاحتجاج الذي يشهده بناء النهاية الروائية في إطارين أحدهما نظري والآخر تطبيقي. الإطار النظري الذي تتبناه ريبيكا عبر رؤاها، والإطار التطبيقي الذي تمثله أفعال سارة بطلا الرواية الهاربة مع عشيقها

ومن تلك التفسيرات التي تطلقها ريبيكا ما يرد في النهاية الروائية للعمل، إذ تقول: «سارة قد تكون جبوري عربية من وجهة نظرك، لكنني تربيت على أن أصنع قدرتي بيدي، لم أهتم يوماً بالكتابة في صفحات الآخرين عني! أو أخضع لمفاجآت الأيام! أما الأب الذي تجري نماؤه في عروقي كما نقول، لم يحرك في الاحتياج إلى حبه، فالحب الذي لا يترى أمام عينيك، ولا يروع بصيص أمل في وجدانك، يفقد لمعانه الأصلي، وبالتالي لا يملك القدرة على إغرائك وتقديم تضحيات جلية من أجلك»⁽¹⁵⁾

لاحتجاج الإبداعي هي رواية «بنات الرياض»:

تشكل نهاية رواية «بنات الرياض» احتجاجاً صريحاً على الأعراف الاجتماعية المتصلة بقوانين الكتابة الأدبية، فالكتابة باللغة العامية أو باللغة الإنجليزية، إذ تُكتب بالحروف العربية، واعتماد الرواية على الجنس الكتابي الجديد (الإيميل)، ولليل إلى مشاركة المؤلفين صناعة الكتابة فيها، وعدم الميل إلى إطلاق (رواية) على العمل، كل ذلك يعد أسساً جديدة تستمد الرواية وهجها منه، وتأتي النهاية الروائية لتمثل ذلك بكل وضوح، بل تؤكد تمسكها عبر مشاركة المؤلفين، إذ تشير الساردة إلى القهاني التي تلقتها كاتبة (الإيميلات) من قرائها فهي تتلقى التهنت «على فكرة الإيميلات الجريئة»⁽⁶⁾، وتشارك إحدى الشخصيات في صياغة النص «أعجبت ميشيل بالقصة كثيراً، وأثنت على طريقتي في السرد، وكانت تساعدني باستمرار على تذكر الأحداث التي تغيب عن ذهني وتصحح لي النقاط التي أنكرها بشكل خاطئ، أو غير واضح، وتطلب مني أن أزيد من استخدامي للغة الإنكليزية على الأقل في الإيميلات التي نتحدث عنها». وقد فعلت ذلك من أجلها⁽⁷⁾.

وكما كان للشخصيات حق الإسهام في صياغة النص كان للمتلقي حق نشر العمل «لقد قررت أخيراً أن أكتب لكم عن هويتي بعد أن يتم طبع هذه الرسائل كرواية مثلما اقترح على الكثيرون»⁽¹⁸⁾، يبرز الخوف من تآطير العمل في الجنس الروائي جلياً، حيث يُخشى «عقبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بخطي وصديق، إنها مجرد تاريخ جنون فتاة في العشرينات، ولن أقبل إحضارها لقيود العمل الروائي الرزين، أو لباسها ثوباً يبيئها أكبر مما هي عليه؛ أريد أن أشرها كما هي بلا تثقيف؛ سمك لين تمر هندي»⁽¹⁹⁾.

جاءت هذه الحاتمة المحتجة على أعراف وتقاليد كتابية مباشرة بفنوع كتابي جديد، ومستشفرة لرحلة كتابية جديدة، لا تؤمن بالرضوخ لقوانين

الرواية، بل تطلع إلى كسرهما، وبشكل العمل منعطفاً في تاريخ الرواية السعودية، إذ مالت أعمال إلى محاكاة في ملامح لا تتصل بالارتقاء إلى الرصوخ لوجه الإحالة إلى أسماء الأماكن في العنونة فحسب، بل اجتاز إلى توظيف الفضاءات الافتراضية للإنترنت والمتمثل في المواقف (الماسنجرية) والمنشآت الإلكترونية وغيرها، إذ لم تخلُ رواية سعودية كتبها الجيل الشاب من توظيف فضاءات الشبكة العنكبوتية، كما فعلت صبا الهرز في رواية «الآخرين» وإبراهيم ياني في رواية «حب في السعودية»، ورواية «جانجي» لطاهر الزهراني وغير ذلك لقد كان هذا الرقص والاحتجاج تصريحاً بعدم إخضاعها لقيود العمل الرزين في داخل العمل إيداً بظهور سلسلة من الأعمال الروائية التي تتبنى هذا الرقص تلميحاً عبر الكسر المتعمد أو غير المتعمد لقوانين الرواية

النهاية الروائية و الاحتجاج السياسي في «جانجي»

بين الإهداء والنهاية الروائية عقد طاهر الزهراني صيغة احتجاج سياسي في رواية «جانجي»، إذ لم يخل الإهداء من احتجاج سارع الروائي إلى المبادرة به ليواجه القارئ مما يود تضمينه في روايته من رسالة تحيل إلى مكان وزمان لهما ذلك الأبعاد الصراع، فالمكان (جانجي)، تلك القلعة في مزار شريف التي تعرضت للحصار في أفغانستان، ومن ثم لضرقات الجيش الأمريكي ومن ساعدتهم من الأفغان، فقتل بها عدد كبير من الأفغان العرب، أما الزمان فقد كان 11 سبتمبر 2003م، وذلك يعطي بعداً إيحائياً بالذكير ببذرة الصراع مع سقوط برجي التجارة في نيويورك في 11 سبتمبر 2001م، لقد دارت أحداث الرواية محققة ذلك الشرط الاحتجاجي على سياسات الأمريكيين في الشرق، ومن ثم تعاملهم في الحرب مع المقاتلين في (جانجي) وفي السلم مع الأسرى في (جوانتانامو)

تبدأ علاقات النهاية الروائية في هذا العمل بالأسيرة والألم لرحيل الصديق إلى أفغانستان، لكن البعد الدرامي يتجلى في العمل مع استعراض موضوع قلعة جانجي حين وقع الصديق ومعه ما يقارب 300 مقاتل عربي في فخ سياسي/عسكري، ومن ثم مقتل معظم هذا العدد، وبقاء ثمانية مقاتلين تم ترحيلهم إلى جوانتانامو، لذا كان العمل تأكيداً مزدوجاً على الاحتجاج على السياسة الأمريكية في تعاملها مع الأسرى. صرخة احتجاج على حرب الأسرى في (جانجي)، ومن ثم احتجاج على أوضاع الأسرى في (جوانتانامو)، وكلا المكانين يحتلان على الاحتجاج من مطلق إنساني صرف

ومع ذلك خلت النهاية الروائية مع (جانجي) و(جوانتانامو) وعادت إليها الأماكن للسعيدة التي قصي فيها الصديقان أوقاتاً رائعة، ألتذكر تلك الأماكن التي كنا نجلس فيها نشرب قهوة، نأكل أكلة، نذكر نكتة⁽²⁰⁾، يبدو تفبيب هذه الأماكن لغة احتجاج تنضاف إلى ما يدلي به النص، لكن التعمدي في الاحتجاج يصل ذروته بالتذكير بتاريخ بدء الصراع 11 أيلول 2006م، هذا التاريخ الذي يمثل النهاية الروائية الحقيقية في هذا النص.

خاتمة:

تتجلى النهاية الروائية في الأعمال الروائية السابقة بوصفها وثيقة يوقعها الروائي أو الروائية كرسالة احتجاج مباشرة لا تنوصل إلى متلق محدد لها، وتجدر الإشارة إلى دور الهامش في تفعيل مساحات الاحتجاج في العمل الروائي، فالمتج الذي يقبع في المناطق المهمشة، كالأرارة والشباب، سيكون أكثر جرأة على ممارسة احتجاجه بلا موارد قد يتوسلها من يعيش في دائرة المركز، ويولد الاحتجاج بأنواعه المشار إليها هذا الاجتماعي والثقافي والسياسي، صيغة استشرافية إيمانية تتبنى تصوير العالم لا نقله، وهي الصيغة التي يؤكدتها الكاتبة البريطانية Oscar Wilde أوسكار وايلد

الذي يقول: «إن أهم ما أُرغب الإشارة إليه هو للقاعدة العامة التالية التي إن تاملتها يجدي ستجد ما حقيقة الحياة تماكي الفن أكثر من محاكاة للفن للحياة»⁽²⁾

الهوامش والمصدر والمراجع

- (1) معجب العنواني، جماليات النهايات الإبداعية: منطل نظري، مقاليات، عدد 2، مجلد 1، خريف 2008م، ص 79
- (2) Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: The University of Chicago Press. 1968. p. 34.
- (3) E. M. Forster *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace and World, 1944. p. 26-27
- (4) Marjorie Torzuck, *Closure in the Novel*. Princeton: Princeton University Press 1981, p. 4
- (5) Torzuck, p. 3
- (6) معجب العنواني، ص 84
- (7) Edward Craig, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Taylor & Francis. 1998. p. 466
- (8) رجاء عالم، سنو، بيروت: المركز الثقافي، 2005م، ص 259
- (9) عالم، ص 24
- (10) عالم، ص 261-262

- (1) م.ن، ص 30
- (12) م.ن، ص 262
- (13) م.ن، ص 261
- (14) ريتب حنفي، سباقات ملتوية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008م، ص 26.
- (15) م.ن، ص 128
- (16) رجاء الصانع، يثالث الرياض، بيروت: دار الساقي، 2005م، ص 317
- (17) الصانع، ص 317
- (18) م.ن، ص 3.8
- (19) م.ن، ص 3.8
- (20) عاشر الرفرائي، جنسجي، بيروت: دار رياض الريس، 2007م، ص 187
- (21) Oscar Wilde. Intentions. Whitefish Kessinger Publishing, 2004. p 20

* * *

نهاية عصر الثورة بداية أي العصور؟

كمال أبو ديب



جاء بشار وحده أو قوبل إيجاباً واحداً ذا ديمومة؛ واد، كاتب
وحده السوريه انصهره (١٩٥٨ - ١٩٦١) في الثورة الكبرى جهود
خدم كتاب للوفيه، فإن اثباتها السريع يعنينا من اعتبارها إنجازاً
بأسس التاريخي للحكمة، الذي يتضمن الاستمرارية والبقاء ويجبر
واقف قائم إلى واقع آخر مغاير له وأسمى منه. ولعل أهم إنجازات اند
انتمى ان تكون ما يمكن أن يوصف بالإنجازات السنية، أقصد
سنت أنه كشف كشفاً عميقاً للعوامل الحقيقية الداخلية والخارجية التي
تمح تحقيق الوحدة ووصول اند القومي إلى مرحلة المحقق السياسي
لنطالعت الفكرية والعاطفية المتجذرة بعلاً في طبقات واسعة من
لمجتمع العربي. ورون هذه العوامل بروح ما أسسته من قبل والعمية
القطرية كحقيقة ملموسة في الأقطار العربية كلها دون استثناء،
وتحول هذا الشعور الجمعي بالانتماء القومي القطري إلى الواقع
السياسي الأكثر أهمية في سلوك الانظمة العربية كلها، على الصعد
العملية للقمية من تحديد مفهوم الوطن إلى تحديد مفهوم المواطن ثم
إلى التخطيط الاقتصادي والسياسي والثقافي وسياسي وغيرها من
مجالات التطوير والتنمية الوطنية، رغم كل الصعوبات التي تفرعها
الأنظمة وما يزد في نهوضها الرسمية من إصرار على أن التوجه القومي
هو المسار الأقوى لسلوكها. لقد أصبح الانتماء القومي القطري هو
النواة السياسية والاجتماعية الطاغية على صعيد الحياة المعيشية، أما
الانتماء القومي الواسع فقد تحول إلى ظاهرة نعية خالصة، مثل كثير
عبره من الأمور في الحياة العربية كالثورة الاشتراكية والحزبية والعابانية
وحرية المعتقد وحقوق الإنسان الخ... كذلك كشف اند القومي أن
نمة قوى عديدة ليس من مصالحها تحقيق الوحدة - بينها قوى عربية
داخلية وبينها قوى خارجية مختلفة - وأن بين هذه القوى من الترابط في
المصالح السياسية والاقتصادية ما يجعل مشاركتها للوحدة مقبولة عموماً
تعمل حدود الاستعداد لتبديل كل شيء، اد، اقتضى الأمر ذلك، قيا أينا

عن مدى فون من الزمان أو أكثر، غير
ان من الحضاري العربي بسمة أساسية هي
أن حركة حادثة، ذات توجه محدد في اتجاه
معدومة من الوضوح. كانت نفسه وسيرة
كاتب نفسه رؤيته صوره السجيرة وحسية
التقدم، وكان له احساس بضمير الأمة

ومن ينتهي ومن يبدأ، وحسب ما خرج من ومن معظم إلى راس
مشرق وكانت الأزمة تكتسب - أو تفتح - أسسها مازة تمثل معبراً عن
الرؤية والتوجه ومن اليقين والأيان بأهمية مشروع مستقبل ما. هكذا
أمكن تفجير الزمن الحضاري العربي إلى عصر النهضة الذي اقترن
بمشروع التحديث - وعصر التحرر الوطني ضد الاستعمار الأوروبي،
وعصر المد القومي والصراع ضد النخلة، من جهة، والامبريالية
العالية، من جهة أخرى، وعصر الثورة والبروق الاشتراكي
والتحولات الاجتماعية - العرقية بشكل خاص - والظهور أي التطوير
الصناعي، والتحسن من رتبة التنمية الاقتصادية، ثم عصر المقاومة
الفلسطينية المسلحة التي بلغت أوجها في الثروة الشعبية الشاملة التي
تهدمت في الانتفاضة العظيمة

ثم جاء عهد القسط والمدمر والطغاني والروية السلعية والمجتمع
الاستهلاكي مخلفات، مجتمعة، كل شيء. ووفقنا من الانحسار
والانحسار الذي أسسته مرة بعد مرة من الفتنة والتشتت، والذي
يسحق أن يوسم بثقة بأنه عصر ملوك العرفان والظلال والبحل، وهو
عصر الذي تنوجه الآن عودة الاستثمار الجديد في لوجيته الأميركية
للحجبة بتكنولوجيا العرب لرجة

٢٠

لقد وصل عصر المد القومي إلى خروجه وبدأ بالانحسار دون أن



في سلسلة الحروب التي شنتها إسرائيل والعرب ضد القوي، لم يشارك في حملة من القوى الداخلية العربية خلال العقود الأربعة الماضية.

وكشف لدى القوي أيضاً معارضة لادعة عاجية هي أن بين العرب والمقاومة للوحدة والتحقيق القومي عوامل كان ينبغي نظرياً أن تكون مساعدة على البدء باتجاه الوحدة والسعي إلى تحقيقها، وأبرز مثل من ذلك الثورة النفطية في بعض أقطار الوطن العربي. فبدلاً من أن تكون هذه الثورة عاملاً فاعلاً في تحقيق الوحدة لأنها تسمح بتحقيق تكامل اقتصادي بين الأقطار العربية، وتوفر الامكانيات الاقتصادية لتنجار الوحدة، وتخلق الشعور بأنها متعمد بالخير على جميع أبناء الوطن، تحديد لحدود، تحول النفط إلى عامل مناعض للوحدة لأسباب كثيرة أهمها ثلاثة: الأول أن البلدان العربية الغنية - مع تنامي ما أصبحت القوية النفطية - لم تعد ترى من مصلحتها النظرية التوحد مع بلدان أفقر منها، والثاني أن تحقيق الوحدة أصبح كابوساً على القوى الخارجية التي يجهل أن يمتلك العرب وهم دولة واحدة مولود النفط المائلة التي تخزنها أرضهم فيصبحوا قادري على التمرد ضد القيمة الاقتصادية والسياسية، وعلى كسر طوق النجدة للقوي عليهم بقوة من قبل الغرب، وعلى البروز بقوة كبرى في العالم للعالم. وثالثاً نأكدت أهمية هذا العامل في حرب الخليج. فلا شك أن سبباً أساسياً من الأسباب التي دفعت العرب إلى شن حربه المدمر كاد خشيته من أن غلبت دولة عربية واحدة - دفعت قوة عسكرية لا يهتكن بها - موارد النفط في الخليج كله.

أما تلك الاشتراكية فقد انطقت هو أيضاً في بعض أمدائه تلك لكن ما تجوز، وهم ذلك، بعد الأهمية فلا شك. هذا قد حسب خلخلة اجتماعية، طبقة خاصة، كان لها تأثيرها المستوي على الحياة العربية، وسيظل لها تأثير ملحوظ على المدى لتطور صحيح أن تلك الاشتراكية لم تنتج في أحداث تغيرت بيوتها عميقة، لكن الخلخلة التي أحدثتها ضمن التوصلات الاجتماعية والطبقية، تمهد الطريق وبجعل حدوث تحولات وتغيرات بنوية، احتيلاً للتأثير إلى درجة لم يكن ممكناً حتى أن يعلم بها المرء قبل بروج الفكر والتزويج الاشتراكي في الوطن العربي.

٣٠

نكن، ما نحن لأن، بعد الزمن الذي يمكن أن سبه عصر الثورة (بما فيه كثير من التسلسل في استخدام هذا المصطلح الذي وصف به إريك هوبسباوم مرحلة جذرية حلقة في التاريخ الأوروبي الحديث واستخدمه الآن جون أمي نية للمقاومة النوعية بين المرحلة الأوروبية والمرحلة العربية التي أشير إليها) ولكل المتحضر يركنا ونحن نكاد نكون شر أمة أخرجت لناس، مثلاً مثل حقبة من ملين مبعثر تقادته الريح في لبح عيطات مدممة ماضية، ونحن لا رؤية ولا توجه ولا يقين. فبأي الأسياء سمي عصرنا الزاهر؟ وما السباب التي نسيرها دأماً جيتة الوداج؟

٤٠

نستعرض جدلاً أن العصر العربي الراهن هو عصر الانقلاب

يجلري في حياة العربية والتوجه نحو السلام مع إسرائيل، بعد أن تمحورت الحياة العربية كلها خلال معظم هذا القرن حول الصراع مع إسرائيل وحتمة الحرب الدائمة والمستمرة معها. بل نستعرض جدلاً أننا حققنا السلام فعلاً مع إسرائيل، فهل في التصور العربي لعالم ما يشكل سياسات وتطلعات تبع من هذا الوضع الجديد جوهرياً، وما تقتضيه حالة السلام الكلي وما تسمح به من توجهات واحتياجات؟ هل تقدم الأنظمة العربية برادعاً للعمل يستند إلى انجلاء السلام، كما تقدم ميخائيل غورباتشوف، مثلاً، تصوره للحياة السوفياتية في مرحلة تنو تنزلاته الاشتراكية بلقرب؟ هل نلعل فلفكرتون العرب ما ينبغي أن نكون عليه صوره المجتمع والفكر والحكم في مرحلة السلام لعالم؟ في ظني أن الأجوبة على هذه الأسئلة هي بالنفي، فإن مقبوه السلام لم تكن حتى الآن كمكون من مكونات الفكر السياسي في الوطن العربي، لو كواحد من مقومات تصور العربي للعالم، وألغى من سلام أئور الساعات الذي مضت عليه سنوات تصبؤ العظم من الزمان دون أن يضي إلى غير جلري واحد عل الصعيد للحدث الذي أتحدث عنه الآن.

نسمح لأنفسنا، إذن، باكتفاء بعض النقاط التي ينبغي أن نكتسب الحياة العربية في حالة السلام مع إسرائيل، وبمناقشة بعض التطلعات التي ينبغي أن يتطلع اليها الإنسان والمجتمع في الوطن العربي كله في هذه الحالة الطوباوية الجديدة، ثم لنبدل من مدى استيفاد الحكام العلمانيات للاستجابة لهذه التطلعات والسياسات الجديدة.

إذ أول النتائج الطبيعية بروج تغير السلام وسنطرح شمس (إذا) من روح هذا وسنعمد تب، وذلك أمر متروك تقديره لمن لا يعرف العرب سواء من وال لم يرت التي أنكرها أنظمة الحكم العربية

صدر حديثاً

قبل أن تبتهت الألوان

صحافة ثلاث قرن

رياض نجيب الرئيس



55 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1906
Fax: 01-245 9305

هل تقدم الانظمة العربية برنامجاً للعمل يتمتد الى انجاز السلام، كما قدم غورباتشوف؟

بينه المؤسسة العسكرية وتحريمها الى تركيزها بمنع هذه الناس والأرض ليل نهار قلقت ثبات هذه المؤسسة وأصبح الطيقة التي تمنع بكل الامتيازات الاستعمارية للملكة باسم حماية المصراع ضد اسرائيل والعمل لاستعادة فلسطين السليبة (زعم الله عظمهم المسحوقات) وباسم اسرائيل ايضا تمرد كلتسلع الاموال العائلة التي يذهب جزء كبير منها في حقيقة الامر الى السياسة من ذوي السلطة وثقافتهم، فهي يذهب القسم الآخر هباء ذلك انه الصدا يتغير النظمه السلاح التي أطلقت عليها المبادرات، والجيش الجزاره قلعة عمود الانتصاب تنتظر السلعة، الحصة لحرير الأرض، والساعة الحفصة مريض يتألم غير مبرر أن تأتي. وصراخا ما تصح الأمسجة الجميلة عديمه، يحمي لأن أسلحة امريكية جديدة متفوقة تدخل للترسانة الاسرائيلية، وتصبح اجيوش الجزاره وسياسة السلاح بصحة الى اتفاق مبادرات جديدة لشراء أسلحة أكثر حداثة (ويصح داليا مولودن بالكثر حداثة) لكي تمتد نفسها بجدارة لمساندة بحامسة لحيطة

والسلوك المتطقي في هذا، فزعم السلامي - الاسلامي الجديد الذي يلقي مسوغات التصالح هو تفكيك المؤسسة العسكرية الحرية واستخدام الموارد الخالية للتي تنع عنها لتطحن التيه الشاملة (جزء تقرير اميركي رسمي ان السوفييت وحدهم أثبتت اثنين وخمسين مليون دولار في شراء أسلحة امريكية حتى عام ١٩٨٩، وهي في هاشم الغامض من الصراع العربي- الإسرائيلي) يتحول العسكري (الاشعير الى فلاحين يحرثون الأرض ويروون ويحصدون) تسبهم ويصحبون في حل مشكلة نهائيه جبهة الفكر (الاشعير القريب) بعد أن عجزوا عن حل مشكلة الارض العسكرية والساحلي والجغرافي والفراي العربي (وإن ترك في حلقه تشويذ) وإن تركوا للعربية عنه في أرض للمعجزات التي تصنع للذلك مياها لى جانب المليون فتصرهم وهي نعم التسيب. فلا غربة في أن يتحول العسكري الفاشيون الى مرارعين مبرزين

لتصور الآن شكل لحيطة للعربية وقد اختفى منها العسكري وزجزل الخبرات والساطين ولراءه نلاميذ. لكن، هل في وصفا بحق أن تصور؟ اني لأشك في أن يكون يعتقد أي عربي أن يبلغ من روعة القدرة على التحيل، هذه الدرجة للخارقة التي تمكنه من تصور حياته وقد لخطى منها الحكام الطواغيت وأجهزة القمع ونجار الدين. لقد سبك عقل العربي، عن مدى عقود عديدة من القهر والقمع، وصهرت نفسه وصيبي في قوالب يشكها بالحكم مائه من مثل الطغاة الطواغيت وأجهزة القمع والساطين والخلفاء وسياسة السلاح والدين. وقد أصبح للجهل التصوري للكتان العربي عنكوماً قسراً جهل للقوالب وعموداً بالتقود التي تفرضها عن ملكة التصور والتحيل ويصعب شطط الخيال (التي كانت موجهة عظيمة من موهب لتصويين من أجدادك قلنت بهم الى الموت حرراً أو سجوناً أو سلباً أو نقلياً) - وهم آباء - فوختاً أو شقاً، أي آخر ما ابتكرته من فنون التعذيب والاستعمار، موهب السلطة القلة في توليها لتأصع الشريعة الذي أكرمه الله ووصفه بحسبه فكان توليها لا يليق إلا بخير ما أخرجت

لناس) لكن رغم ذلك كله لبيد جهل حرقاً من جل أن تصور الوطن العربي وقد خلا من هذه القنات الطاعنة الأثمة التي ربيت حقوقاً عن عروش استغلاله وسحقه وشربه وافطعاده ثم لنسأل أين يكون طبيعياً أن يطبع العربي فور حلول السلام ليرجى إلى أن يستعيد حقه السلب في أن يعيش حياة طبيعية يحنع فيها بحقوقه المشروعة ويترس دوراً قاعلاً في اختيار ما يريد لهاته. وفي ما لا يريد؟ أين يكون لهم عالياً أن يشتهي العربي لنفسه نظام حكم قائماً عن العدالة وحق واحترام القانون وعلمه حكمة ديموقراطية سليمة، وأن يرفض الاختصاص والقمع والارهاب واستغلال الذين قاييد سلطه سلاطين وإتزاز لستيز؟

أيها وأيم احسن إته سيكون
لكن، لتصور الآن في الواقع القائم، ويبدأ من عالم الأوهام لتدخلنا الحيلة، ما سيكون عليه موقف الحكام العرب إذا تركوا هذه الاحتمالات السحرية التي قد تقضيها حطة السلام المتحقق وتصور أي مقابل سيتطوون. (وقد تكون هذه الحقيقة الهائلة الوحيدة في حيلة لطف لرفض احكام العرب، أيأ كتبت الأتوان التي بها يتلون، السلام الاستعماري الاسرائيلي الذي يخطط به تحفظون ويحرون الى تنفيذ على حسب حقوق الامه وتكراتها وأرضها وسريته، وبصرها،

•••

أخيراً مملوكة لا جدلاً بين اقرب الواقع للبين، أن العصر العربي المبهى هو عصر الانشواة في العصر اميركي الذي يسهو العالم الأدب والامرح في مجال اميئة الكلية التي يرميها ثم لتصور النتائج الطبيعية لذلك، وإبراجه الامثلة الصعبة التي يفرضها علينا الأتوار بيته خفيفة الصانعة

هل يجد في الحياة العربية أو للمكر العربي مبهيتات تمنحت القدرة على التماس مع هذه الواقع الجديد فمن تصور شامل لما يوجهنا به من مبهيتات وما يفرضه علينا من هيمنة؟ هل يعمل من أجل تبني سياسات تهدف الى قبول هذه الهيمنة الجديدة والانضواء تحتها والسعي، في هذا الأطار، لتحقيق أهداف معتبرة ذات أهمية كبيرة لنا؟ أم نقوم هذه المهمة بالسعي ليمت روح النضال التي فجها جمال عبد الناصر في الخمسينات والستينات، وعلى شح حرب جديدة ضد الامبريالية العالمية لي شكها الاميركي الطيفي؟ وهل وفي لأهنا من المقدوات ما يسمح لنا بأن نلزم صلبة اختيار بين هذين البدلين نقوم على إدراك لمصالحنا الحقيقية وتحديد للبعيات التي مسمى اليها دوعي للأخطار التي موجهنا في اعمارها؟ أم أننا سير سافرين صاغرين لأرامة اميركية أخرى ونعاصمين لوفرات نصير عن التحكم جهه يتقوض ما نعرضه هيبة من اسلام ونخوع ويرجع كل جمع المستويات من موهنا من اسرائيل وحكم استعادة الأرض السلوة في توجهاتنا السياسية والاقتصادية والثقافية العامة كلها؟

•••

لمرة الأولى منذ من من الزمان نطرق على سطح العالم ما هي



الأهداف البعيدة التي توجه تحركاتنا السياسية؟ بل هل لدينا أهداف بعيدة توجه تحركاتنا السياسية؟ ما هي تطلعاتنا وتصوراتنا للمجتمع الذي نسمي بل أن نكونه؟ هل نحكم مسو حركتنا بحيث نيله ترقى إلى الوصوب اليها؟ ما هي؟ هل مصدر عن احساس وبيان عميقين بوجوه محدده تميزنا عن غيرنا من الأمم؟ ما هي هذه الوجوه؟ وما مضمونها؟ وما موهبات إيماننا بها أفادتنا نؤمن بها - خصوصاً في واقع التمرد والتأخر والقتل المضاد الذي حسنته حرب الخليج وما توارثه من فتن وحماز؟ ما هي القضايا التي تشغلنا والتي من أجلها نفكر ونحطط ويجهد ويشقى ريتام ونفتنط؟ هل نمسك رؤية متكاملة للعالم؟ هل نملك تفسيراً معيناً لعن وجود الإنسان في الكون ولتطبيقات تفسره وللمعاني التي يظل عرق الجحيم ويهجر الليالي من أجل إنجازها؟ ما هو النظام الأخلاقي الذي تنسكس في أطواره قينا ونحكم بمقرماته وتنشعباته على سلوكنا وسلوك غيرنا؟

ولها يخص وجودنا في العالم السيلبي الدولي للمقد شديك. ما هي الأصناف والقضايا التي على أساس منها نحدد مواقفنا من الآخرين ونقيم علاقات أو نتجسد علاقات بهم. ونشدد صداقتهم أو نفرق بينهم بخطر عداوتهم؟

هل نملك أجوبة محددة متكاملة عن هذه الاسئلة وغيرها؟ أم نربط خيط عشواء في متاهات لقد نعي وقد لا نعي أب متاهات ونصرف على غير ما هدق في دروب ظن أننا نخطو فيها على هدق، نشده ما اختلطت علينا الأمور وأشتكت عيب الخفايا، ولأن بقدرنا حتى بعمه ذواتنا أننا أضعنا الطريق ولم نجد نبر مجرم المسار؟

إن جانبتي الشخصية عن هذا السؤال لتعمل من الاحتياج الثاني وهو الذي يبدأ بعد دأب برأيه. فاني لأراة صاعدين في معازلة متخبط منها وربط خط أمل عمياء في برز صخريه موحشات. ولما كان ذلك يبدو لأحد صلاً وإغراقاً في التشاؤم والندب قلبيكم بتقديم الأجوبة التي يربها أكثر صواباً وأبلغ نفاذاً وأشد نفاذاً عن التصبغ، ولأنه لم سأكون من الشاككين لكن بشرط واحد لن أنحل عنه. أن تكون الأجابة مقبلة، عقلانية، مدعومة بالحجج والحجج اليقينية، وألا تكون سلسلة من الخطايا المقلدنية (الأيديولوجية) والخياليات المبتذلة، والتشبيحات الشروية المذاعة - باسم المقربى أو باسم الدين أو باسم المصالح النيرة المجدد - مما أفرقنا في حفسه الأنظمة العربية

المتجربة الجديده، وإبطال المفاهيم البهائيل، وهساكر السلطة المرسلون دائماً، لنقلون دائماً، أشبهه للمهليون دائماً وليس لم يهودين إلا إلى مزيد من الكوارث والفتن والاضطرابات دائماً، والدين استغل دائماً شرق الشعب إلى الثورة ليصنعوا لا عصر الثورة بل عصور الثروة هم والأزلامهم وأجهزة أمنهم التي أفرجت - تياً أفرغوا هم - اللغة من دلالاتها فعدت أجهزة رعب لا أمن، وإرهاب لا طمأنينة، وتخريب لا تنظيم، وهل إلا تكون الأجابة مسبوكة بقعة السلطان وأسراء المأمون الذين يهوا الدين وأفرغوا من كل معنى ميل، وحشو بكل حجين مشبون، وحولوه عطية لتجرب بينهم ثروات الوطن، وتغويه مريعة حولوا لهم ولسلهم إلى خيلة الزمن، وتشويخ اغرائهم في الحرير والشمس والسحاب والألانس وما شذ بهك ورب الحب والنفس من ابتكارات الفرب الشيطانية، ووسائل للجورن الخرافية، التي ابتدعتها من أجل فسقهم جهلهم التقدم الحضاري والتفكري (التكنولوجي) في العلم العربي، وهي تستمر شرهم للخيف للنجور والتسم والرب لتبقيهم تابعين مرتبطون بمجالات انتاجها والذرات تحتهم لهم شرك الأية وسر بلهم بنمها البعده

٥٠

بل، لن كان نبقى أجدكم ما يجب بعد مدع عن لغة معاني الفس والبطر والبهان هذه، والانتهاك والاعتصاب والارهاب تبت، وكانت أجوبته أكثر مدعاة للتصاوك واللغة بالخاص واليقين بالمتقين، التي سياترني قلباً هيوفاً، ونصاً مصعبه، جروحاً يلبس له بالشكر والعرفان وشبح للألهة آلي منحه حمة اليقين، وهما بالريه، وحكمه الفعد إلى ما يصغر يصغر ويصغر الكليلان عن انفاذ اليه. وإلى لشوق، وإن انتظري لنح أحسن من جر الخريف الذي يعصف هذه اللحظة بالعروق ويلتهم جهال الخاب.

ههلا جلتهم، وههلا أخذت قلوبكم الرأفة بعافو بائس، أيا المايون الكاشعون الموقنون بالمشرون؟ أحياناً أتمسك بعرقه البراعم الذي سال من أجل أن يطمش قلبه. هل هناك معنى حقيقي لاستخدامي لمصفاة الجمع ونحن، بكل ما نحسه من وحدة التكامل الجمع، أم ترى ذلك من تنافسي التي أعجز عن تجاوزها؟ □

أكتوبر ١٩٩٠ - ١٩٩١

تحويل النفط الى عامل مناهض للوحدية

مجلدات الناقد

أصدرت الناقد مجلدات مستها الأولى والثانية والثالثة، كل على حدة.

■ المجلدات محدودة بعة نسخة فقط لكل سنة مرقمة من ١ إلى ١٠٠

● تجليد قماش أحمر ومدق

● ثمن للمجلد الواحد ١٥٠ جنيه استرليني زائد أجور البريد.



نهضة الشعر في السودان

بقلم احسان عباس

✽

حذفنا بالواسطة من ادبه ولقنه بالدبيل من اسباب الترحه ووسائل التعريب لجدير ان يلقى عيننا ظلالا من وحي نابلس والهام لندن (مجلة الفجر ص ٢٤٧) . واسرف الشباب في تقبل الادب الوارد من مصر خاصة واولوه كل عسايتهم وكانوا يقرأونه في خشوع ويلفون الوحي عنه ويجسبون كل ما يكتب في مصر خلافا من العيب لا يعتبرونه بقص و قصود حتى انهم اقداد ملكه القند (الفجر ص ١٠٤٣) . ومن ثم كان الادب الهجري - مثلا - اضعف اثرأ من الادب المصري لان بعض القراء كانوا يشعرون - كما شعر النجدي - بان الادب الهجري والشامي عامة دب ككية يتحرق على عذره الشعراء والكتاب ، وفيه اثر لمسيحية وفيه امر ص في التصور - وحي حارأ - حتى ص تكاد تبين معه لا منه الخيال (الفجر ص ٣٤٧)

وخلت بوادر الانحاء الجديد تتمثل في النبطاني والمدرسة بي التفت من حوله معجبة بطريقته آخذة بأسبابها وكانت من افرادها البرورين عبد القادر البرهيم ومحمد السيد حمد ، وبعد قليل من لزم من قيص لهذا الانحاء ان يقوى ويشند حين وجد مجال التعبير عنه بانشاء مجلة النهضة (١٩٣١) ومن بعدها مجلة الفجر (١٩٣٤) واصبحت ههنا ان اجلستان بجلي للثورة الجديدة ولساناً ناطقاً بها . وهما سار النقد والانتاح الادبي جنباً الى جنب وكان في مقدمة النقاد الموجهين صاحب الفجر عرفات محمد عبدالله ، ومحمد احمد المحبوب ، ومحمد عشري الصديق ، كما كان من أبرز الشعراء الجدد : يوسف مصطفى التي ، والمحجوب ، وحلف الله خالد ، وعرضي محمد خير (مهران) . وتستطيع

سنة ١٩٣٤ صدر كتاب شعراء السودان ✽ يصم بين نفسه مخدرات من الشعر لسبعة وثلاثين شاعراً ، وبعد فترة قصيرة من صدوره وحيه النقاد بعاصفة قوية من النقد وقالوا نحن نرضى بهذا الشعر ليصور مرحلة في تاريخنا الادبي ولكننا نعتقد ان الادب السود في يجب ان يتجه في غير هذه الطريق ، اما ان يظل الشعر قاصراً على الشكل القديم القصيدة من ابتداء بالنسب وجسم مطلع ومقطع ، او ان يبقى موقراً على بدائع الذبوبة ومدح العظاء من الآله والاموات ، وشكوى الدهر ، والتعثر بالسيف والرمح والقلم ، فذلك ما لا نرضاه .

وكانت هذه العاصفة الجديدة هي الندي الاول ، لا محرم في تجاه الشعر السوداني عن الطريق المعتاد التي مهدا له بعض قدامى الاساندة لمصريين في لدانس السودانية وحملوا القدره على النظم مقياساً للجودة . وكانت لاتصال بأدب جديد في مصر وبالاداب الاحنية مترحة او في لستها لاصليه هو

الاستاد احسان عباس



الشرارة الاولى التي ثبتت الوعي عند المثقفين تكلية غوردون التذكارية والمعهد المصري بام درمان (وهما اكبر مركزين للثقافة في السودان) الى ما كان يعاينه الادب السوداني حينئذ من تزم في الشكل وتقليد في الموضوع . وبصور التجاني - وهو احد المعهدين - تأثره بالادب الوامدة في قوله : دولس لم يكن في قبيل او كثير من لسانات العرب ههنا

✽ تقدمنا شكر لشعراء الذين اطلعوني على مسود هم وللاستاد الذي قدموا الي سوب الصحيح في اعداد هذا المقال وأعص بالشكر صديقي الشاعر سعد الدين هوري لمراحمته هذا المقال لا أداء ملاحظات حسنة

ان نسمي هذا الاتجاه الجديد بالحركة الرومانسية في الادب
السوداني ، دوماً يختلف النقد في مدلول هذا الاصطلاح فاهم
لا يقتصرون في ان الرومانسية ثورة على ما يستقر من اوضاع
في الادب والحياة ، وقد كانت هذه الحركة كذلك - ثورة لا
على الادب التقليدي معصب بل على كثير من الاوضاع الاجتماعية
في مجتمع السودان ، وتصاغر النقد والشعر على تأييد هذه الثورة
ما النقد فقد ساءل في ذلك حياءه الأدبية دراسة كثير من
المسائل كالطرق التي يمش بها الادب والفرق بين ادبية
وموضوعة والتقليد والابتكار (مجلة النهضة عدد ٣ - ٦)
والحج المحبوب على فكرة الوصل بين الادب والحياة في كثير
من مقالاته ، وأكد ان الادب الذي يقوم على التعصب الصادقة
بشيء ادبياً حايواً فارغاً ، وانتقد الامر في الاعتدال على الادب
العربي شكلاً وروحاً ، ودعا الى دراسة علم الاحتمال وعلم النفس ،
وتناول النقاد مسألة الادب القومي فنادوا بضرورة الاقبال
عليه وحشدوا طليعته واصروه فقال عيسى عتيق في بعض
كتبه : الادباء الصالحون الى احياء الآداب القومية سواء كانوا
في مصر او في السودان ، وفي هذا آخر من بلدان الشرق الناهض
مخلق جيم ان يمشوا في حياه لا واصلح للاجتماعية كلها وان
يحمسوا بأعمالهم امرحتهم ، وانفقوا فيهم العبد والاشياء
السفلى وخرافاتهم وساطيرهم ، وقصصهم وشعوبهم ، وهكذا
فردت القصة من ادب القومى وفكره السحرى التي من
ادب بالحياه .

وعزيت هذه الحركة الجديدة بان كثيراً من أربابها كانوا
واقفين متعدين معاً ومن ثم يجد لكل من النبي والمجرب
وعشرى الصديق وغيرهم آراء ومخططات ودرست في كثير
من المواضع الفنية الى جانب ما يشربون من شعر ولم يجازله

عزلاء نجد انهم يعيرونهم في عداوتهم معهم ، بل يرمونهم
هم انفسهم هذه القواعد وجدوا انهم يفتقروا على اتباعهم وعلى
من يدوسونه من الاشياء ، واحب القويء السوداني يقرأ نقداً
لشعر المازني ، والملاح التائي ، وشيطان العقاد ، والى القاص
الثاني ، وغوهم فاعلام نقاد سودانيات جازوا ببحسوا في
احكامهم الوقوف عند مداني التقيظ وادبم واحتاروا مثابة
الباعد الذي لا يحايي احدآ على حساب انما ليس العيبة

ولقد هذه حركة من له رمة العدة ما فيه حركة
التجديد في مصر من ثورة الحفظ وكانت لهذه الحركة
الحفاظة وتحدثت من بعض عيوب حاجي والتوجه حاس
البيد القوي الصبح على يد الشيخ بهما والمحيي و محمد
صالح وعبد الله عبد الرحمن فاشتركت مع أهل الدعوة الجديدة

في صراع حاد، وجعل الشعر نفسه ميداناً لهذا الصراع عظيم في شعر الشيخ عبدالله عبد الرحمن ومحمد سعيد العباسي بدور واضح من القومية والاحب القومي . وقد خيل للعاصفين ان في الحركة الجديدة قتلاً للغة الفصحى وتفكيكاً لعمى الرابطة الإسلامية او الرابطة بين مصر والسودان فصاروها بالمداء حتى ليعول صاحب ديوان الشعر الصادق :

وبنت في السودان قوماً نأثروا على الله الفصحى اساءوا وأحروا ،
والادب العربي قاوراً بعاثه وما حروا حفاً وسكنوا نوموا
البحر عرب قبل ان يبت - صروف الديار واليهود ينشتم
وعاب المحافظون صياغة الشعر الجديد قسموا رقتنا تحتها ،
وانهموا الشباب بتقيد العرب وقار بعضهم على الدعوة الى تعلم
المراء وسفورها

ولكن الشعراء الشباب كانوا متحمسين لحركة التحديث على اختلاف بيئاتهم الثقافية حتى ان شعراء العهد العمي - وهم الذين مثّلون الثقافة انبئية كانوا في طليعة الداعين اليها - من ذلك قول عبد الوهاب القاضي في قصيدته «قديم والحديث» :

لا نلوموا الش. في خطه واعطوه ان ابي عبد القود
أراهم لم أعجب قولكم م رسا في سيات ومجود
وترسكنا كل لباب الملا وتمسكنا بأهداب الجود

ويشارك الشبان في الادب القومي ويقول في وعظه :

أدب طلق الأعمى غني في مس اعداء حرا طلق
يلبس العسر في هدوء ويشق الى القرب في سدم طرد

غير ان مدرسة المحافظين كانت راسخة لاصول ولم تنتطح حركة احديده ان تقضي عليها فظل لها مثل حاساً واسعا من المادى . ومن العسل الراسخة في حية المجتمع . ويماز شعراء هذه المدرسة بالقوة في التعبير واجادة لبك والاطلاع العموي الواسع ولكن المدح لا يزال هو موضوعهم المحب ، وكثيراً ما يدأون شعرهم بالفضل ، وسخرون القصيدة موضوعات كثيرة ، ويردد العباسي في شعره بعض الاعلام التي يدور حرفها الوجد العموي في كلع وحاجر والعقيق ، ويستمد عبدالله عبد الرحمن من المدرسة القديمة كل طابعها فشهره تاريخ لاكثر الحملات الرسمية التي هيبت بين ١٩٢٧ - ١٩٤٦ كحملات الهجرة في محرم والاصحاب السنوي بكتابة عودون . ومن الانصاف ان نقول انه سجل في شعره لهات من حركات الاصلاح في البلاد كتأسيس المدارس ومشروع القرش ، ومحدث عن الاماني القومية المقودة بمؤمر الحريجين ،

ويدور اكثر ما تبقى من شعره حول الواديين ارمحين وغير الرسميين من رجالات مصر . وهو يشارك العباسي شعوره بفضل مصر غير انه اوسع آمالاً من حديقه لأنه عميق الايمان بالوحدة الإسلامية او بوحدة عربية حبيبة كما في قوله :

وريس سوى الاسلام من وطن لنا ولا غير أعليه اعد صحوبا
صكر قبل ان حاساً ومدهماً والله رنا والكتب ككنا

وعلى الرغم من صلابه هذه المدرسة في محافظتها ، قامت حركة التعديل أثرت في شكلها لا في روحها . ومن يقرأ اشرح على ديوان العباسي يحس كيف يحاول هذا الشاعر ان يتبوأ من فطنه البدء بالزل - احياناً - فيقول ان غزله ومرمي يوجهه الى عتاب المجترة الطاكمة . ويضعي على لمهات من اعلام الاماكن معاني مسيدة من أحداث السودان وشعاعه . وقد تعنى العباسي على طريقته الشكية بكثير من نواحي الطبيعة السودانية وعظمه التاريخ المتصل بوطنه . ويحاول الشيخ عبدالله عبد الرحمن ان يستكثر من الاسماء الاجبية في شعره ويصف نفسه بالواقعية ويقول : انما عفت مقامنا على هامش الكتب المؤلفة الخلا .

اما المحجودون انفسهم فقد اوقعتهم نوبهم المثالية في شيء من الشائش ذلك انهم دعوا الى التجربة واستكشاف المجتمع ونظم نفسياته وشبه المنسا هل ان يتم لهم النفس من قبود المجتمع والاستسلام الى عالمهم الجديد - المنزل المسحور بالحلب والعطر والحن والحور - ومع ذلك فانهم استجابوا الى داعي الدعوة الجديدة وتلمسوا اليها اقرب الطرق في يطل عليها عالمهم ، فتفتوا بجمال الطبيعة السودانية ، والتفتوا انما الى شيء من التاريخ الوطني كما فعل نجيب الله خيال (خلف) في قصيدة « جبل مرغام » حيث يستثير ذكريات البطولة المنسقة في معركة ام درمان . وكاد الشعر يحصع للعصبة الاقليمية في مظاهر كثيرة حتى ان الشاعر يحس بما في لا عالم الاخرى من هائل وسحر ولكنه يصارحك بأنه لا بد من الاخلاص ، لطبيعة بلاده أولاً كقول المحبوب في قصيدة « السودان الشاعر » .

شارفون صقوف النيل فترهم والصاحدين حبال الارز واحري
الشمس كم في التل من مرج وكل سمحت في سلك من سمع
وكم طلي من حب وعاطفة عواصم ودا البحر والبح
نكن حكا لهذا الطر يدني او ليلهم بأرض وصدت سب

وتخذ بعضهم القصة الشعرية محالاً لتحدث عن بعض لشكلات

الاجتماعية وكانت اكثر هذه القصص ترمي الى اظهار الظلم الفاحش الذي تعانيه المرأة : قصور التيجاني في قصيدة « القبر الجمون » امرأة حنت لانها زوجت بأمر اهلهما من لا يحب . وفي قصيدة « غرام الشيوخ » خلف « قصة المرأة التي زفت الى رجل هرم . وعند المحبوب ثورة خلقية في قصيدة « ضحية احسن » على رجل عاهر خدع امرأة عن نفسها كما صدر في قصيدة « آمنة » فتاة اخلصت الحب لفتى ضعيف لارادة محبكت منه امه وحرفه عن حبيبته زعم ان امها لم تكن على خلق وشي . غير ان هؤلاء الشعراء كانوا اكثر اسلافاً فرديتهم . ولما كان كثير منهم يمثل النشأة لرضية ظهرت في اشعارهم عاطفة الجبن الى ريف ، وذلك لاصطدامهم في المدينة بنوع من الحياة المعتادة ، فذكروا حياة البساطة وعمود الصمود وكان ذلك اقراراً منهم بالوجه الى عزلة حقيقية وباطلاق في مواجهة المجتمع الذي يريدون ان يوسعوا فيه حدود الحرية .

ولكن المدينة لو كانت شعرهم بلون قوي وخاصة حين عقد الشعر اقوى الصلات بينه وبين احوال الاجنبي ، وهذا النوع من الجبال في السودان وفي مدته على وجه الخصوص فجلت : قسم مستقر مثله اجابيات الاجبية وقيم مدرواه طارئة . يعيش في المجتمع اشهر معدودات وتلك الفرق التي تهيض هذا البلد فتعرض الفن والمثعة . هذا الجبل الغريب - الى جانب الاذكريات المستمدة من الريف - هو الذي أهم التيجاني والمحروب وميان كثيراً من الشعر ووصل حياتهم بذكرات كثيرة مرد التيجاني الى حافية مبهمة وجعل المحبوب يعتق مسلة قائلة على اقتران الجبال بالحق ، وهام ميان في دسما بوهيبه عارمة حتى لقبه اصحابه بالشاعر الرجم .

وقد تفاوت هؤلاء الشعراء في القدوة لا في المذهب والانجاء فاما الاستاذ يوسف التني فاكثروا محافظة على الشكل القديم واحتمالا بقوة السلك واما الاستاذ المحبوب فمن اغنام تجربة وهو على شدة صلته بالادب العربي يحاول ان يجتهد بالأصالة وليس عنده استعجاب سعات ابرحي لانه يترك القصيدة تضح بنفسها ونهي في اوانها ، ومن ثم نجى من الخضوع للمناسبات في الشعر على كثرة مشاوكاته في النوحى الاجنابة والسببية . وعناز ميان يختص في العاطفة وبرقة غير مصطنعة وهو من اصدق هؤلاء الشعراء تمثيلاً لهذه الفترة واقرهم شكلاً الى الشعر المهجري وادهم تمثيلاً عن حلجات نفسه مع قسط واقر من

الابحار في الفكرة والسلامة في العبارة . امما البيهاني فقد ارتفع عن معاصره بفلسفته في الحياة والتعبير عن صومضة شعرية وحيرة فلسفية وهو كثير التمني بحال الصبغة السودبية في مظهرها المتعددة ويشيع في بعض عزله ديث الانجاء القديم الى التعزل بالمذكر . وقد دوس الاساذ عبد المجيد عابدين ناحية الجبال في شعره ودل على التواهي الفنية التي متاز بها وأشار الى ما يكتنف شعره من حوص واهم وهي حقيقة ووجهها التيجاني في حياته فكتب على اثر ذلك مقالا يتهم فيه بالفاذ ويدافع عن الموضوع في الشعر ويشي على الشاعر عني محمود طه لسوء في هذه الناحية . ولعل من اسباب الموضوع عند التيجاني محاولته تحليل الاجزاء الصغيرة في المعنى العام ، والاحالة المفرطة في تصور النواحي المعنوية ، ويشد التيجاني الفاظه من معجم مصب غير أنه شديد التعرف بالجازات همام الحاضر في استعمال الالفاظ .

هؤلاء بعض من قاموا بشهزة الشعر السوداني الحديث من حيث الفكرة وبنسب (وجمال المدل يضيق عن الاسباب) متحدثين بحلة الشعر معرفة لا تتاحهم الفكرية والفني غير ان الامر لم يطل بهذه النحلة فقد توفي منشئها الاول ، وحاول اصدقاؤه بصدا ان يحفظوا لها الحياة فلم يتيسر لهم ذلك الا فترة قصيرة من الزمن وعادت الجهود الأدبية بطوى في مسودتها ، وأخذ الركود الظاهري يسيطر على السوق الأدبية ، وجاءت الحرب العالمية الثانية وليس في البلاد مجلة أدبية واحدة ، فأحدث بعض الصحف (كجريدة النيل) تخصص صفحتها الزمة للاداب والعلوم والفنون . وتركزت الاماني القومية حول مؤتمر الحرجين الذي خذ تنظم مهرجانات سنوية تلقى فيها القصائد والمقالات والبعوث ، واستحدثت هيئة لاداعة «رطانية» فكرة المباريات الشعرية في نبلاد العربية فشارك الشعراء السودانيون في هذا النشاط ايضاً . وكان من اثر سني الحرب ان نجح الشعراء الى القومية لامتلة في المؤثر فتحتت اسوة التي بدأها مؤسسو المدرسة الرومانطيقية وان شاق انها كثيراً حتى اصبح الشعر القومي يعني ما يدور حول فكرة الوطنية وكان محور الشعر ذلك الرمز الوطني المتمثل حينئذ في قوس دواع السوداد وحول هذا الرمز التمي الشعر بالازجال الشعبية ولقدت طريق الفنون ردهاً من الزمن . وعن طريق الحرب راد اتصال السودان بالخارج وتبع ذلك مظاهر مستحدثة في

موضوعات شعرية على يد شعراء ، بحري ، سكر ، صبيح
الإنسان ومنه إلى الدمار والتفريس . ومن الطريف أن
الشعراء الشباب أدبوا بأثره ، يعني محمود طه ومحمد حسن سمير
وسكندرية أرملة وشعرها أجلاً - لموا في أيديهم جميع
الخيوط التي كانت موزعة بين مدرسة المحافظين وشعراء مجلة
أرومانطقة وأشهر من يسمي الشعراء محمد عثمان عبد الرحيم
وسعد الدين دوري ومهدي الأمين فقد تسوا بالثورة الإسلامية
فلم يتسوا فكرة الصداقة مع مصر وإن وصعها في فاس جديد
بشبه قول عبد الرحيم

أحبك يا مصر حباً داس عني حواد وفصل الأدب
وذهبوا إلى مبدأ الامداد على شرط ألا تكونوا الدين

وعبروا عن الشعور بالقومية السودانية ، وجمعوا بين الحديث
عن الديمقراطية وعند الإسلام في حطب والاندلس والوحدة
في جامعة عربية ، وعالجوا مشكلة الزواج وتعلم المرأة ومرجوا
كل ذلك بالشعر الأدبي التصويري . فامتاز الشاعر سعد الدين
مروزي في هذا النوع الأخير وسيطرت على شعره عاطفة عذبة
تأثر فيها المهندس إلى حد ما . ووصفته الوثيقة بالأدب العربي
جده أحياناً في الطريقة مريض في مسرحية الإحصاء يقولون
« الخوب » فكرة التصارع بين حياة البنية والواقع الوطني ،
وتخلل الحرب حضرات كثيرة من ديوانه كما يلاحظ عليه
اصطدامه بحياة المدينة وتعبه بالكروخ وحياة البساطة

وبعد الحرب استرب شعر في اتجاهين متباينين . أما في
الأول فسارت مدرسة البحث الرومانتيقي في طريقها صعب
مرحلة قريبة من النهاية في شعر حسن عزت صاحب ديوان
دموع وأشواق . وفي الثاني نجح الشعراء جميعاً لأن
الحرب فحمت عن ظهور الطبقات الكالحة في نقابات واتحاد .
وكثرت الأحزاب لتنتفض عن مؤتمرو وانتقل الصراع إلى نواحي
عديدة في الحياة . وبينما يعيد حسن عزت صفات التبعياني طليعة
الثورة الرومانطيقية ترى في شعر جعفر حامد الشير وشاب
آخري ، اصطلاحاً بالثورة على الأوضاع الاجتماعية السيئة
ومسيرة للطبقات العاملة وهكذا أخذت تدور أصول مدرسة
يحب الشعر فيها رسالة من نوع جديد . وشعر جعفر أحمد
القائم بهذه المدرسة يندفق ثورة وعفاً ولا تزال الثورة على
« الخائن » في شعره أقوى من الثورة على العدو شاب كثير من
الشعر السوداني الحديث . وهو يعيش في أحداث وطنه يوم

بعد يوم ورد أسبق عنه بعد من ميسر ينوي « ناز »
يقوله لأن هذه الحوادث المارة لا تكفل الخلود للشعر وخاصة
أن جعفر آ بماليج الحادثة الحرة معاصرة حرة أيضاً غير أن
ي تميزه تلك النظرة التي تلهي الي تنب في شعره بقوة كما في قوله

الدعوى المروء قد يمدد
والسائل المأجور قد يمدد
والناقص المدعو قد يمدد
هنا يكسر فتاة الد

وليس بين الشعراء المعاصرين من هو كجعفر في سرعة التقاطه
بومضات الحرية بين الشعوب المألومة ، وومضات التوثيق التي
يبدى بها قلبه سوداني . فمن الأول حمية لأيران في جهادها
ومن الثاني مرحلة النشوى بهبه امرأة السودانية التي يجيها
شعر له من صدق ما يجيش به صدره

أعي الفتاة اليوم في السودان تبرز المكفاح
يا كان ذلك دون فقد طلت تبشير الصباح
وأفد فيما يشرك يا وطني بعد ريش الصباح

ولعل جعفر يربى شعره على الأوزان القصيرة الملتزمة
لسم من اضطرأت كثيرة فشعره في الأوزان المتشعبة متماثل
مستقر بالإعانة والتدبير لتفسره ومع ذلك في يزال أمام
الشاعر القاطن بمسحة مديدة أن شاء الله - ولعله أن يني
شعره على فلسفة واضحة في واقعيتها وشموها فانه اليوم شد
الشعراء على واقع وطنه واكثرهم تعبيراً عن متطلباته العامة
صح له أن يستعمل الحوادث الجارية لإبداع أدب تساني عميق
لا ينجح صوتها إذا تجاوز حدود السودان أو تجاوز حدود العام
الراهن إلى عام جديد .

ولا يزال المذهب الثلاثة المتمثلة في المحافظين والرومانطيين
وإداعين إلى الأدب العامي تعيش متجاورة في السودان ولكن
أو كونه ينفذ جميعاً في قتله لأن الجسالات التي تحقق ظهور
النشاط الأدبي ما تزال متلفة ولم يبق من مظهر حياة الأدبية
إلا المهرجانات السنوية وبعض محاضرات في النوادي الثقافية
ومصحات من أدب الشعب تعدها جريدة « الصحافة » بين حين
 وآخر مستهينة بأغواء كثيرة . وربما كان تقص الحياة في السودان
الحديث عن مظاهر كثيرة من النهوض وأوعي داعياً إلى خلق
بجالات جديدة يسع فيها تأثير لأدب بحيث يصبح زائد
ضرورياً في حياة الجماهير

كلمة الطوطم الجامعية
أصانه عباس

لم أجه لأن العالم هوذا القصة العبية في هذه

ثم لا أواجه في حوله وإن شطر البيت « ولست أملك ما أريد » الشاعر
عبي الدين فارس هو تعديل ثبت قديم للشاعر « محمود أبو الوفا » .
لم يبد النقد في ابداء غير لا خلية أو نسج من الجسم ثم مقارنته بيت
شاعر هنا أو شاعر هناك . وأعلن أن المذيق الذي دفع الأستاذ العالم
إلى ذكر اسم الشاعر محمود أبو الوفا بجانب شاعر لامع كالاستاذ عبي الدين
فارس هو محاولته إحياء التراث الشعري وقد كبرنا بالشعراء المغمورين الذين
طواهم النسيان سواء كانوا حياء أو موتى ، ومرة أخرى لا أرى أن
« ولست أملك ما أريد » كما قال الأستاذ العالم « لا يتفق إطلاقاً مع
الحركة الملاحية لتفتح البرهم النفسي للقصيدة » فقد كانت مضمونية
« ييموون » - وقد كان لي شرف تناولها مع الأستاذ عبي الدين ففهمنا
معاً فربحاً لفسر والتحسن من أدراك الأرض .. وكانت في الموسيقى
وثبات إلى أعلى ثم حديت كأنها هي جدبات الأرض وكان شاعرنا - مع
يتوهم - يحاول الصعود إلى قم كبيرة لمح أن نصلها صعوداً جماعياً ..
فتشده الظروف بمحطة بنا فردد « ولست أملك ما أريد » وتبحث أصداء
لهذه الكلمة « ولنا ممّا تستطيع أن تملك ما تريد » ، وأنتي في كلمتي لا
أقبل من الجانب المواجه للأستاذ العالم .. فمن شعراء أبو نونية - سواء
الذين ينشرون أو الذين لا ينشرون - ربي في الأستاذ العالم أحداً كبيراً
يديم جامعنا بالبيت وذاك وإحصاءه لقصة القلم والفكر والحرية ..

الاهرة
أبراهيم شعر أوي
من أسرة الفن الحديث

الشعر الأرض ...

ليس ما أوجه إلى السيد العالم في هذه الأسطر الخفيفة - التي لا أحياها
تشتل أكثر من اختر الذي يستظه ود على قدر من عبقنا ، وكل جبر به
له قمت - رداً على الصحيح ، فليس في نقد السيد العالم لقائي عن « الشعر
الأرض » ما يدعى نقداً ، إلا هذه الخطة من الأحكام المرسية ، التي تصدر
من سوء الفهم إلى حد الإهانة ، حياناً .

كنت أود منه لو دعم كل حكم من أحكامه بدهان واضح فلا يجتري
الادب في بعض جل منه ، فقرر منه فورا متحداً عنوائاً ، فكيف يكون
المقال دعوة إلى مأساة تجرئة اللسان الواقعي ، ومع ذلك هو تجربة
مستقلة منفصلة - على حسب تعبير الناقد ؟ -

ومن المؤسف حقاً أن يفهم الناقد يحكم ما يراد من المقال تماماً . فاد
كان إدراكه العميق له قد انأه التي تحدثت عن أساء حرالي ، بينما يمكن
لكل متفحص لكلامي أن يعلم أنني أحارب مثل هذا - لساناً وخاصة في
موضوع الشاعر ، فلا بأس بعد هذا من أن يتكلم الموضوع ما شئت له
الناظر لا تعرف ما تريد من الخط من كرامة الفكر ، وكل محاولة
لتعيق الادب

و كأنه وقد أمك يبنى الانداع كالحسد والمسؤولية والحرية ، أمك
حقاً بحق القاب والرمه حقه ، فليس فيه جديد . لأن هذه كرونته
والموجودية في الفكر شبيهة غير واضحة .

ون ثلاثة لناقد يبدو أنها لم تقل له أن كلمة « الحسد » ليست معكاً
تكون ولته وحده . وهل سي الحسوس الحسية عنه (كانت) . وحسب
أدعة حد يرغبون . وهل يجعل أنه هذه الكلمة عتادية في قاموس

النفسي والنفسي والأدبي التحليلي ، وأنها ملك الحاحة القم والتصوير ، ومنها
قادرة دائماً على استيعاب صفات جديدة وأبعاد فكرية خاصة ؟

ثم ما القرو من أن نورد في مثل هذا المقال الذي يتالج التزام الشاعر
والأديب آراء أم المداوس المعاصرة اليوم التي تتوخى هذا الموضوع العام
كالوجودية مثلاً ؟

ثم هل قلت أنا إن الشعر ، لطيفي لم يوجد بعد بينا القصة وحده ؟ حد
إلى المثل يا سيدي ، بر أنني نوهت بمشكلة الشعر وأناحره عن مجازاة القصة
في الأدب المعاصر وفي ابداء الحديث عن اليوم ، ولا يتناقش مطلق في مثل
هذه المسببة .

وكلمتي الأخيرة أوجهها إلى (الآداب) ذاتها .

أحق أن هناك عالماً كبيراً لمناقشة مشروعية هذا الباب « قرأت العدد
الأمري » . فأقول : كل عدد يجري الشعر بأقواسه والقصة والفكر . ولا
بد أن يكون الناقد حتماً أو متوقفاً لواحد منها وليس جميعها دفعة واحدة .
قائلاً : لأن متابعتي لقراءة هذا الباب أضررتني دائماً بالوقوف المصطنع الذي
يلزم به الناقد الزاماً خارجياً دون حيادية شخصية منه . والملاحدة لا توجد

إلا نقد موضوع أو نوع من الموضوعات

ثالثاً : ونتيجة ذلك يكون التسرع والاضطراب والتخوف في الدراسة، التي
ليست دراسة - لأنه لم يدلي تاريخ النقد على صفة فنة يمكن أن تتقدم
كل أنواع الادب وبهذه السرعة وبهذه الاحكام - وفي التقدير الشخصي .
رابعاً : لم يأت نقد في هذا الباب في أي من أعداد « الآداب » يعمل
طالماً عفا

وذلك لأن كرامة العدد كله توزن من وجهة نظر شخصية لا تعرف
مقدار قهرها وتقدرتها على التفاعل مع هذا الشكل من الأدب والفكر .
ووجهة نظري في هذا الباب تقوم على تركه مفتوحاً أمام الناقد دون
تعيين . فليكتب أحدهم ما يحس موضوع اهتمامه وعن سادته منه لا إزام
فياً وبالتالي لا امتناع وكثوية .

مطاع صفدي

دشوة

هذا النقد « الحديث » !!

كنت تأمل أنا عبي الله « الآداب » عددها الشعري إلى ناقد من قادم
الشعر المروون ليقراءه ليلقي عليه بما ينصف به كل من مدح في هذا العدد
المناور . ولكننا لسبب ما ، أحاطه إلى الأستاذ رفيق حوري ، وهو
- في رأيي - ليس من قادم الشعر البارزين ، والأستاذ رفيق حوري أديب
كبير وولي به أن يصعب . ولكنه كما قال عن نفسه « له في كل عوس
غرس - (أو في كل مأثم ميت كما تقول في العراق) - في النقد الأدبي ،
والقصة والمقالة السياسية ، والاحتجاجية ، والشعر أيعب » . فلهذه متورحة
هنا وهناك ، فهو ليس بالناقد المبرز والنصام المبدع ، ولا الشاعر الكبير .
وإن كانت - بسببه - أديباً كبيراً ، وهو لم يراون نقد الشعر إلا مراولة
نصرية . وأعي أنه اعطائاً مطامع وملايس في الشعر ، ولكنه لم يطبق على
شعر شاعر بدائه أو شعر جقة من الشعراء . وحساول أن يطبق هذه
المقاييس وتلك النظريات على شعر المبدع الشعري من الآداب فأحق .
وسعدني الأستاذ الحوري وليدوني القراء أيضاً إذا وحدت من المنذر
علي أن أطلق وصف « ناقد الشعر » على من يقرأ قصيدة (الناس في
بلادي) للسيد صلاح (الذي حد الصور عجبته منها) فنتده أي السيد

عبد الصبور - للأمكنات الكاملة في وزن الرجز التام والمغزى «... دون أن يحس بوجود أي عشر شعراً مختلفة الوزن في قصيدة من أوسين شعره! فقد عطش السيد عبد الصبور المياه في ألبت الأول من قصيدته الناس في بلادي حارون كالصقور... ثم أطفه بهذه السلسلة:

- (١) وطيون حين يكون نصي تقود .
- (٢) ويطلقون .
- (٣) وهذه الجبال إرسيات عرسك المكين .
- (٤) وأرسون غرفة قد ماتت بالذهب اللامع .
- (٥) ولي ماء خافت الأصداء حاده عززين .
- (٦) ومدت هزوين صاه .
- (٧) وفي الجسم دحرجت روح ثلاث .
- (٨) ووسدوه في التراب .
- (٩) لم يبق القلاع (كان كوخه من الذهب) .
- (١٠) من يمشكون مثله جنداب كنان فديم .
- (١١) ومد لجهاد زنده المقنن .

أما عن « انتباه » السيد عبد الصبور للأمكنات الكاملة في وزن الرجز التام منه والمغزى فالأحرى بالاستاذ الجوري أن يرجع إلى العدد السادس من (الآداب) ص ١٩٥٤ يقرأ (أحد والحربة والرياح) الرمس الشاعر الاستاذ كاظم جواد و (انشودة غطر) لمكاتب هذه المطور ، وكلاهما من وزن الرجز التام والمغزى مستقلاً جبر استعمال !! والأقرب من ذلك أن الاستاذ الجوري لم يفتبه لـ « انتباهنا » !! - ألا والاستاذ كاظم جواد إلى امكانيات الرجز في العدد الشعري ذاته .

ولم يلزم الاستاذ الجوري في تقديمه لقصائد العدد الشعري شيئاً من النقد - فهو لارة يتم بلغة مينة في قصيدة ما « ناركاً ما عد في » وهو لارة يتم بالموضوع وحده يتم شاعر - كالفني - في « الخطة »... فليد له مكتب نقد الشعر لا ينقد اشخاص الشعراء . ورأينا الاستاذ الجوري يأخذ على الشاعر الأفريقي المدح الاستاذ الفيتوري وصفه حلم فالداني دوس ، يأخذ على الأسيّة فذلك الملائكة وصفتها الحبيب بـ « الترف » - من رأى حبياً رفاً أيها الناس ؟! - أو قولها - وهي تحاطب القمر [الفتي] - فظة كاصية لينة !! مفرقة الماء بالهاء... هذا تكرار التشابه والأحجية والتأخر في الصورة الشعرية الواحدة . هذا لذا لم نثر على من يعاني شاعرة تيش في لغز المشرن وتكتب مثل هذا الشعر الذي يسأله حتى القرن الثامن عشر نفسه !

وهو يعجب بلغة « انداح » في قصيدة السيد عبد الحميد عيسى ، بينا جميل الناصر المهمة ، التي تكونت للشعر الحق ، في قصائد عدة لا يمكن لقصيدة السيد عيسى أن تطعم بالوقوف حتى في طلب . ويحل على الشاعر القومي المدح « الاستاذ سليمان عيسى بلغة « استاذ » أو شعر في حين يغيب على من م دونه كثيراً . ثم يقول انه لا يجد مبرراً لتكرار الموجود في قصيدة الاستاذ كاظم جواد (الشمس تشرق على المغرب) « يناديك ، يناديك ، يناديك ، يناديك » في حين أني دراه موقفاً غاية التوفيق في هذا التكرار الذي كأنه رجع الصدى لاشقة تنادي حبيباً بين التلال وفي الوهاد . وأين التناثر في تنافه من وزن المخرج إلى الرجز بعد تلك الوضحة التي تشبه الصمت الموسيقي التي لا بد ان تعجب هذه الحشرة المستعصم ، ستعصم ، ستعصم .

وأخيراً يجيء جوري !! إن على لغة من ان ما قرأه الاستاذ رليف

جوري من شعري لا تسمح له بأن يقول « إلا أنه حين يحاول التهور بما يعرف انه اواجب لغوته مقدرة ، يحس قارته انه قصد الى شيء أروع وأتم كما استندع إلى تحفته سيلاً ، فقد ترك شيئاً كثيراً وراءه ما قاله لم يوفق إلى قوله . » ثم قرأ الاستاذ الجوري « حمار القبور » و « الأسلبة والأملح » و « الموصى العبد » و « انشودة لصر » و « الغبر » ؟ وسراها وسواها من القصائد الطويلة والتصيرة ؟ لقد كنت - إلى وقت قريب - أكرم بلغي لأني أستفيض في الموضوع الذي أعالجه ، فأقول كل ما عندي . لأن الشعر الحق هو من يقول حراً ما عنده لا كل ما عنده أو كل ما يمكن أن يقال . ومن هنا أكد صبحار المتأخر على الوسط Control وعدوا جوح الجباب غيباً . إن الشاعر الحق هو الذي يشعر بأن لديه أشياء أخرى لم يقل - وهو لم يقل لا لأنه « لم يوفق » إلى قولها ، ولكن لأنه يتعبها من ناقة القور . وكيف يستطيع الاستاذ الجوري أن يقول عن مقاطع متناثرة من مدحة ما رأت قد الكتيبة ك (رؤيا فوكاي) : « إن الموضوع حتى في هذا القطع ليتصل أكثر كثيراً مما أخرجنا » ؟ إنه شيء يسمى أن الموضوع يتصل أكثر كثيراً بما قلت في هذه المقاطع وإلا لما جعلت مادة هورقيا موضوعاً للمدحة سوف تشترك في سبوات ، وتكن أيسر الاستاذ رليف ذلك إلى أني « لم أوفق إلى قول » هذه الاشياء الكتيبة ؟ وفوها كرة أخرى أن عبي هو الاستاذ لا ترك اشياء كثيرة يمكن ان تمل دون ان أقولها . وكان الواجب يتم على الاستاذ رليف جوري أن يفتد مقارنته بين القصائد المنشورة في العدد الشعري ، فيقيم كل قصيدة بالنسبة إلى مفهوم الشعر بأوسع معانيه وبالنسبة إلى القصائد الأخرى . هذا هو النقد الصحيح و « المرأة » الصحيحة لا النقد الذي يتأخر هو عظيم ورفيع ، هو صبير ، ولا القروعة التي لا تنقذ إلى نبي عشر بيتاً (غير مودونه) لم يتركها في العراق - في قصيدة واحدة لشاعر يصح بعض أحوالها الجوري في طلبه للشعر المجددين لا لقد حينه حتى عسى كلمة « عديد » !!

والاستاذ الكبير رليف الجوري غياني وإعصاني .

بدر شاكر السياب

رأي في الشعر المتنزم

لغة ظاهرة لسائد الشعر ، برزت على صفحات « الآداب » بصورة لم تبرز كثيراً على صفحات أي مجلة أخرى في المدة الأخيرة ، واعي بها هذا (التناثر) الميق بين آراء الكتاب والنقاد حول مسألة التناثر الفنية في الأدب المتقدم الحديث .

ما السب ؟... يقولون اننا على أبواب عهدة «دية تتيح لهذا التناثر والتناثر ان يتسرب الى عالم الآراء حراً ، إلا اني حقاً المبح استبعد بعض الكتاب الاطامس « حذر » الفارسي الجديد من «مام اعيم عندما يتناولون عملاً أدبياً ، ولكنهم سرعان ما يتكشفون ه - لغاري - عن دوات تعمل فيها عوامل متعددة : الحرية الاجتماعية ، المصداق المتابع التناثرية - عمية او غيبة ؟ - المرتبة التي ترعرعوا فيها ، واحداً العقيدة السياسية ، او بصورة موجزة ، تؤدي الى قول الشاعر ناعلم حكمت : ما انا الا اسكاس هذا العالم . ولكن هل بلتنا حقاً «حق الصراع بين ابدية والفهم الجورب عندي هو كلاً . بالرغم من ضرورة تلك مؤثرات في الحياة الشعرية ... والتي يتميز بالتأكد عليها الاسلوب العلمي الجدلي في التحليل .

هذا هو اسمي

... ماحياً كل حكمة / هذه ناري / لم يبق آية / دمي الآية / هذا
 بدتي / دخلتُ إلى حوضك / أرضٌ دور حربي أعصاؤه نيلٌ بحري /
 طفقونا ترسبنا / تقاصعت في دمي قطراتٌ صدرت أمواجي انصرفت
 لبسبداً نسي الحث شفرة الليل / هل أصرحُ أن الطوقمان يأتي ؟ /
 لبسبداً صرخةٌ تعرج المدينة والسُمر باباً تمشي / يد عبر الملح القينا
 هل أنتِ ؟ /

- « حسي جرحٌ

جسدي وردةٌ على الجرح لا يُفطَفُ إلا موتاً . دمي 'غصنٌ' أسلم
 أو اقّه استقرّ ... »

هل الصخرُ جوابٌ ؟ هل موتك السيد المائم يغوي ؟ عندي لثديك
 حالاتٌ ولوعٌ لوجهك لطفٌ وجهٌ مثله ... أنتِ ؟ لم أجدك
 وهذا هبي ماحياً

دخلتُ إلى حوضك عندي مدينةٌ تحت أحزاني عندي ما يجعل الضمن
 الأخضر أفعى والشمس حاشقةٌ سوداءٌ عندي ... /

تقدّموا فقراء الأرض غطوا هذا الزمان بأسمالٍ ودمعٍ حلقوهُ بالحسد
 لباحث عن دفته ... المدينة أفراسٌ مجنون / رأيتُ أن تالدة الثورة
 أبناءها ، قبرت ملايين الأغاني وجئتُ (هل أنتِ في قري) ؟ هاتي المس



اسمى زمني لم يجرى ومرة / لكم جادت

يديك انبعني زمني لم يجرى / ومرة العالم جادت / عندي لكل السلاطين
رماد / هاتي يديك اتبعني ...

قادر أن أغير : لغم الحضارة - هذا هو اسمي

(لافتة)

هذا هو اسمي ٩١

... وقفت خطوة الحياة على باب كتاب محوته بسؤالاتي : ماذا أرى ؟
أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات (هل تعرف ناراً تبكي ؟) أرى اللثة
اثين أرى المسجدة الكنيصة سيافيتين والأرض وردة / طار في وجهي تسر
قدست رائحة الدروسي / لبأت الوقت الحزين لتستيقظ شعوب الهيب
والرقص / صحرني تنمو / أحببت صفصافة تخمار برجا يتيه مثذنة
تهم أحببت شارحاً صف لبنان عليه أمعاه في رسوم ومرايا وفي تمانم /

فت الآن أعطي نفسي لهاوية الجنس وأعطي لبار فاتحة العالم قلت استقر
كالرمح يا نبرون في حبهة الخليفة روما كن بيت روما التخييل والوقع
روما مدينة الله والتاريخ قلت استقر كالرمح يا نبرون ... /

لم آكل العشي غير أرمل ، جوعي يدور كالأرض أحجار قصور
هياكل أنهبها كحجر / رأيت في دمي الثالث عيني مسامر مزج الناس
بأمواج حلمه الأبدي
حامل شحنة المسافات في عقل سي وفي دم وحشي /

... وعلي رموه في الجب غطوه يقش والشمس تحمل قتلاها وتمضي /
هل يعرف لضوء في أرض علي طريقته ؟ هل يلاقيا ؟ سمعنا دماً
رأينا أينا /

سنقول الحقيقة : هذي بلاد

رفعت فحلها

راية ...

سنقول الحقيقة : ليست بلاداً

هي لصطبلنا القمري

هي حكاية السلاطين سجادة السي

سنقول لبساطة : في لكون شيء يسمى الحضور و شيء يسمى الغياب
 نقول الحقيقة : نحن الغياب
 لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب
 لأننا زبد يقتبخر من نهر الكلمات
 صدأ في لسماء و ملاكها صدأ في الحياة /
 (مشور سري)

وطني في لاجي

وليكن وجهي فينا /

دهر من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار تحبل النار
 أيدي نار أني دم تحت نبيها صليل و لاط آتار دمع نهر تانيه
 وتلصق الشمس عندها كالثوب ترقق احرخ فرعته وشعشعته بيهام
 وبار (هذا جنيك ؟) حزني ورد
 دخلت مدرسة العشب جبني مشقت ودمي يخلع سلطانه : تساءلت
 ما أفعل ؟ هل أحزم مدينة بالحيز ؟ تناثرت في روق من النار / اقتسمنا
 دم الملوك وجعنا

نحمل الأزمه

مازجين الحصى بالنجوم

سائقين الغيوم

كفطع من الأحصنه /

قادر أن أغير : لغم الحضارة هذا هو اسمي /

الأمه استراحت

في عمل الرباب والمحراب
حصنها الخالق مثل نحتدي
وسدة

لا أحد يعرف أين الباب
لا أحد يسأل أين الباب .

(منشور سري)

... وعلي رموه في الحب كان الحصر ثوباً له اشتعلت تمسكتنا بأشلائه
اشتعلت مساء الخمر يا ورده الرماح / علي وطن ليس لاسمه لغة يعرف
نقياً ويثبت العشب والماء على مهاجر /
أين يغمر سيد احرن كيف يحمل عيبة ؟ سمائي غشوة كدفني تهبط
والأرض خوزة ملئت رملاً وقشاً هلعت أركض غطتني منونوة نهضت
لهيب ناهداها نهضت أفتح شباكاً : حقول خضر نا الفاح الآخر والأرض
لعبة فرس ندخل في ليم .

يخرج الشجر العاشق غصن يهزني انبجس الماء انتهى زمن الدس
القديم ابتدأت وجهي مدارات وفي الضوء ثورة /

أيقظتني قرية في مهبة انكسر الصمت احتضنتي يا خالق التعب امتحني
أرابيحك امتحني أنا الصخرة ولحم والسؤال ولا عيد ولا مودة أنا
الشبح الرائد في فجوة المدينة والنس نيام دخلت في شرك الضوء نقياً
كلعنف أسطع كلبه خفيفاً أطراف البرق أطراف رياح منحوتة / ليس
عظمي طعم تاح أو فضة لست ملكاً ودي هجرة أسماء وعياني طور /
يغال جلدك شوك لمت ولتكن سمائي من جلدك صفراء قيل جلدك دهر
راسب في قرارة الحلم .

ولتولد حراب الواقعة للأبدية

بيننا حفرة انهدام وصوتي

هذيانُ المغيرِ بكسرٍ عكازِ الأغاني ويقلع الأجدية /

... والنساء اوتحن في مقصورة

يسجرن الكتب المستتركة

ويحولن السماء

دمية أو مقصبة

وعلي فاتح أحزائه

لبهليل الشقاء

لذين استنصروا وانكسروا ...

وعلي لتهب

ساحر مشعل في كل ماء

عاصماً يحتاج - لم يترك تراناً أو كتاباً

كنس التاربخ غصني

بجناحه النهار

سره أن لنهار

جن /

هذياناً من الموت ، ولكن

كل موت فيه موت عربي

تسقط الأيام في ساحاته

كجذوع الأرز المكنهه

إنه آخر ما غشي به

طائر في غابة مشتعله /

وطفي راكض ورائي كنهر من دم / جبهة الحضارة قاع طحلي / ملمت

تاجاً نغمته سراجاً / هامت دمشق حنت عداد / سيف تاربخ يكسر في وجه

بلادي / من الحريق من الطوفان ؟ /

كنت الصحراء حين أسرت لئج فيث انشطرت مثلث رملا وضباباً

هذا هو اسمي ٩٥

صرختُ أنتِ له " لإرى وجهه لأخوض ما يجمع بيني وبينه قلتُ جاسدتُك
أنتِ الشقُّ المليءُ بأموالي ثنا ليلٍ خافياً حينَ أدخلتُك في سُرَّتِي تناسلتُ في
خطوي طريقاً دخلتُ في مائتي لطملٍ / استصبيتي تأصلي في متاهي / خدرٌ
مثمرٌ يعرّشُ حولَ الرأسِ حلمٌ تحتِ الوسادة أيتامي ثقبٌ في جيتي اهترأ
العالمُ / حواءُ حاميلٌ في سرويلي / أمشي على جليدٍ ملذّاتي أمشي
بينَ المحبّرِ والمعجّرِ أمشي في وردةٍ / زهراتِ اليأسِ تنوي والحرورُ
يصدأ / جيشٌ من وجوهٍ مسحوقةٍ يعبرُ لتاريخٍ جيشٌ كالخيطِ أسلم
واستسلم ، جيشٌ كالطلسٍ / أركضُ في صوتِ الضحايِ وحدي على شفةِ
الموتِ كقبرٍ يسيرُ في كرةِ أضواءٍ / انصهرنا دَمُ الأحياءِ كالأهدابِ يحمي
سمعتُ نبضك في جلدي (هل أنتِ غابةٌ؟) سقطَ الحاحزُ (هل كنتِ
حاجراً؟) سألَ التورسُ خيماً في البحرِ يغرله الرُثاانُ غنى شجٍ سامرٍ
شمساً لا يراها (هل أنتِ شمسي؟) شمسي ريشةُ شربِ المسى / سمعَ الضائعُ
صوتاً (هل أنتِ صوتي؟) صوتي رمي بضكٍ لشهي ونهادك سوادي
وكل ليلٍ بياضي

زحفتُ غيمةً فأسلمتُ للظوفانِ وجهي وتمتُ في أنفاسي . . . /

هكذا أحببتُ خيمه

وجعلتُ الرملَ في أهدايها

شجراً يحطرُ والصحراءُ غيمةً

قلتُ : هذي البحرُ المذكسره

أمةٌ مهزومةٌ ، هذا لقضاء

رَمَدٌ . هذي العيونُ

حُمُرٌ . قلتُ الجنونُ

كوكبٌ مخفيٌ في شجرة .

سأرى وجه الغرابِ

في تقاطيعِ بلادي ، وأسمي

كفنًا هذا الكتابُ

وأسمي بـ"حقيقة" هذي المدينة
 وأسمي شجر الشام عصافير حزينه
 (ربما تولد بعد التسمية
 رهرة أو أغنية)
 وأسمي قمر الصحراء نخله
 ربما استيفضت الأرض وعادت
 طملة أو حتم طملة
 لم يعد شيء يغني أعينائي :
 « سيجي » الراقصون
 ويحي « لضوء في مياعده . . . »
 لم يعد غير الجنون

(هل لتاريخي في ليلتي طفل
 يا رماد المنفاه
 غضب الثورة بجموع عاشق
 وأغاني امراء :
 هل لتاريخي في ليلتك طفل ؟) /

الغباء لرائي في العظم / الخأ ؟ هل يلجبي الغبار ؟
 لا مكان ولا ينفع الموت . . . هذا دوار
 من يرى جنة العصور على وجهه ويكبو
 يحس الكهولة
 حلقة للطفولة .

قادر أن أغير : لغم الحضارة . هذا هو اسمي /

عدّ إلى كهنتك لتواريخ أسراب جرادر ، هذا التاريخ يسكن في حضن

هذا هو اسمي ٩٧

بغبي يجترُّ يشهقُ في جوف أتان وبشهي عقرت الأرض ويهني في دودة
عد إلى كهفك واحضر عينيّك /

المح كلمة

كلنا حولنا سرابٌ وصينٌ لا امرؤ القيس مرَّها والمعري طمأها واثي
تحتها الجنيدُ انفي الخلاج ولشقرى / روى المتنبي أنها الصوت والصدى /
أنت مملوكٌ هي المالكُ / الفصل عن مسارت خطاطها تتضيق تُغرب
نصرٌ غولاً نصرٌ مسلخاً / هي الحلم والحلم وهي الملاكُ / ترتسم
الأمة فيها كنزرة /
عد إلى كهفك /

ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟ /

قتلوه... لا لـ أحدث عن موت صديقي : ريفنا من الزهر الأصفر حوي /
لكي ساكتب عن آخر مصر في زرة أبيت عن رفّ يمام يجرّ سجادة
البيل عن الحشم عالياً كبروج / فتاوده لا أن أفوه بأهواء طهود أو قتابن
ولن أبكي / سأبكي لأمة ولدت خرساء لنسم حاضراً زرة الشيطان يبكي : لم
البكاء عن طفلي على شاعرٍ ؟ / ساكتب عن آخر فيه لأرزة البيت عن رف
حمام يجرّ سجادة البيل عن الحمام عالياً كجبال /

وضع السيد الخليفة قانوناً من الماء شعبه المرقّ الطين سيوف مصهورة
وضع السيد تاساً مرضعاً بعيون الناس / هل هذه المدينة آي؟ هل ثيب النساء من
ورق المصحف ؟ / أدخلت بحجري في مضيق حفرته الساعات ساءلت
هل شعبي هو بلا مصب ؟ أغني لغة النمل أصرخ انقلب البحر وطاحت
جدرانهُ بين أحداثي تقرأت لم يعد لي تاريخ ولا حصر أن الأرق الشمسي
والقوة الخطيئة والفعل انتظرتني يا راكب العيم أعشاني تعوي والشمس تحبط
أطرافي أن الساكن المدي والمزمار أنا لفصن لاجئاً : اصغ هل تسمع هذا

انواح في كبد العالم ؟ / أصغي للموت بين تجاعيدي / هكذبتنا / هليت كي
 أحسن الموت اصطفت التهدين بين تفاليدي / هل جلدك السقوط
 هل المخدان جرح ملأه / التأم العالم / هل أنت مقلع الليل في حلدي ؟
 فأسي مسنونة صرت نبعاً آخراً ضيفتي تسيل فواعك اغترافاً قوس
 حمتك وجهي صخب طائر تواسمة الصوت استألني أجيب ... /
 تكلم جتذر رصدتي خيوله انعلم الممس (أعندي أعندك الآن
 مايمس) / نار ملحومة سنن بجحج بحر مروض / فتتح النور من
 عنه أغلقت نسي الفتحة في ريشه المشعث ماء وشرار / وكان يعرف
 الرعد لو الرعد في نسي / هدوء هذه قبة وسكناتي في قومة نهد /
 أظل أحفر لو غيرت لو غير الغبار عذراء لو النار هذه ... / ذب
 في جسي جسي لا حدود ولا سيف تلاشي لا شي نلاشيت وجه واحد
 نحن لا قبيهي نأح ولا أنت جنة نحن حقل وحصد والشمس تحرس
 أنضجتك جني من ذلك الطرف الأحضر هذا أطفنا جددا زارع
 حاصد وحيدة أعصاتي حيي من ذلك الطرف استحضرت مومي / ولساني
 ملكاً جمره الوقت والخنين ملكنا رعد الكون وهو يلحف الناس
 هتيت ... / قرأت في ورق أصغر أبي أموت نقياً تنورت الصبحاري
 شعبي يشط ... / نشنا كلمات دفية طعمها طعم العذاري / دمشق تدخل
 في ثوبي خوفاً حباً تخالط أحشائي تلفو ... / لمضت جلدك حاتي شفيتك
 اصهرهما بين أساني أنا الذين والتهاد أنا الوقت اصهرها تأصلي في منامي .. /

هكذا أحببت خيمه

وجعلت الرمل في أعداها

شجراً يقطر والصحراء غيمة

ورأيت الله كالشحاذ في أرض علي

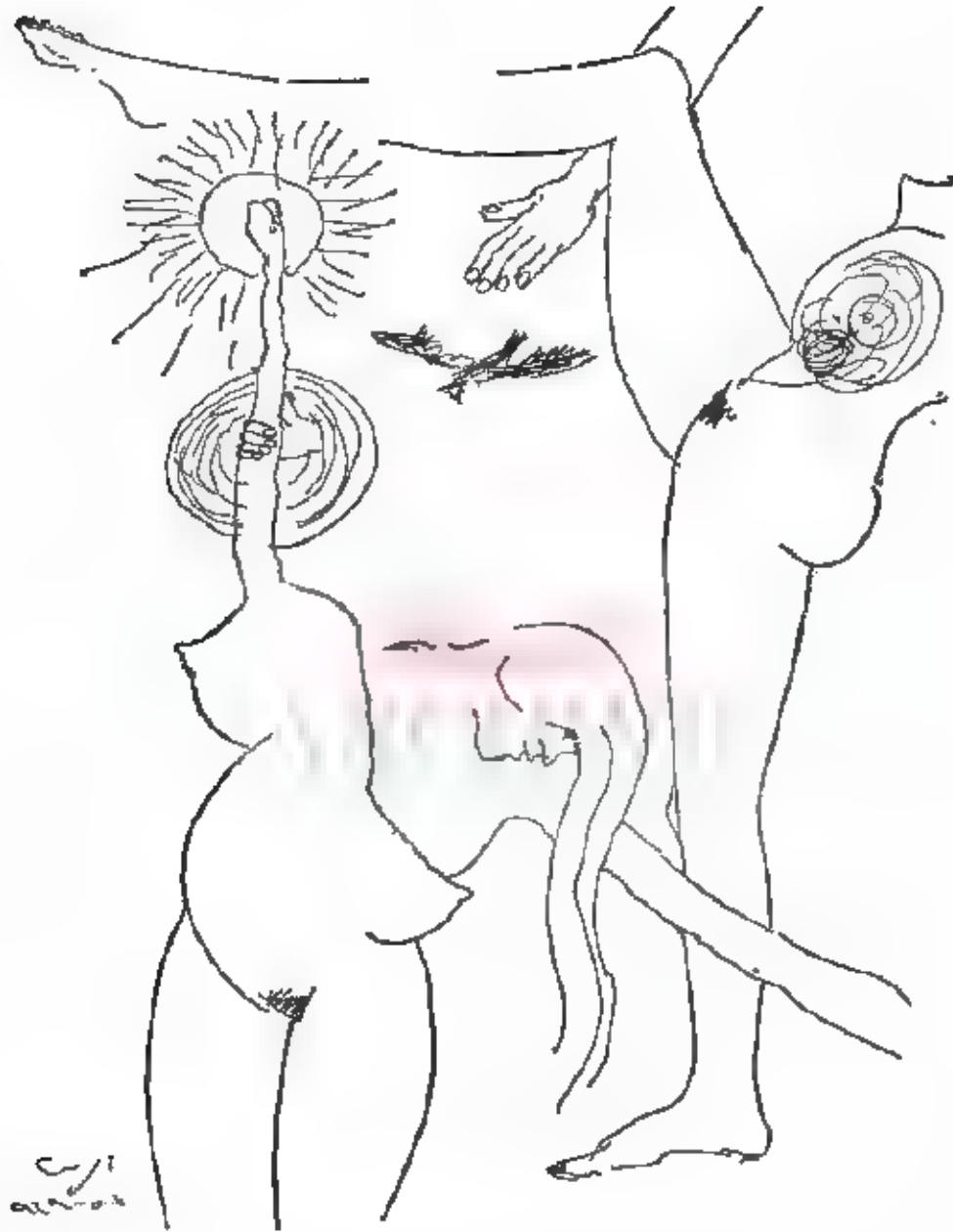
وأكلت الشمس في أرض علي

وخبرت المذنبه

ورأيت البحر يأتي في ضباب المذنبه

هائجاً يمس :

ومن كوتنا



لم يكن تكوينه إلا سقيمه
 رجتها الإعصار فاهارت وصارت
 حشبا يحرق في دار خائفة .
 فادر أن ينطق البحر ولكن
 نطق البحر : ه يبسا

يس التاريخ من تكراره
في طواحين الهواء
سقط الخلق في قابوته
سقط المخلوق في قابوته . . .

والسواء ارتحس في مقصورة
يتشن اللين من آباره
ويحسطن السماء
ويعنين : « علي لهت »
ساحر مشعل في كن ماء
ويسائل السماء :
« نجمة أو مومياء »
هذه الأرض ؟ « ويمتحن السماء
ويرققن السماء

« قبر الدحل في عيبه شعاً
كيش الدحل من عنه شعاً
وسمعه يصلّي فوقه
ورأيتاه يحييه ويجنو
ورأيتا
كيف صار الشعب في كفيه ماء
ورأيتا
كيف صار الماء طاحون هواء » /

جرّد للهب تصعد فيها أسيا يصعد العد / تطفأ شمس حلمنا بعير
ما همجس الليل / هاري يقاس بالهب / استمرخت صوت الشعوب
يفتح الكون ويغري /

لست الرماد ولا الريح /

سريري أشهى وأبعد / أفاص دروب مهجورة فرس المصهي رماد

وهبغة الله لونه آخر /

لا يد علي

علي "بد" النار والطفولة / هل تسمع برق لعصور تسمع آهات خطاياها ؟
هل الطريق "كتاب" أو يد ؟ / لصبح الغبار كدرويش يغني "ملث" الأساطير /
هاتوا وطناً قربوا المداخن هروا شجر الحدم غيروا شجر الزوم كلام السماء
للأرض /

طفل "تائه" تحت سرقة امرأة سوداء حثاً
طفل "يشب"

وللأرض "إله" أعمى يموت ... /
سلام

لوحوه تسير في وحدة الصحراء بشرق يلبس العشب والنار سلام للأرض
يفسدها البحر سلام "لحسها" .. / "عريك" اصاعق "أعطي" أوطاره يتعاطاني
وعند في "نهدي" اختمر الوقت تقدم "هذا دمي ألق" انشرق اعترفني وغيب
أضيعني لمخنديك النوي البرق اعترفني تبطن جسدي / فاري لنوجه
والكوكب جرحي هدية "أنهجي" ... /

أنهجي نجمة أرسمها

هارباً من وطني في وطني

أنهجي نجمة يرسمها

في خطي أيامه المنهرمه

يا رماد الكلمة

هل لتدريجي في ليلك طفل ؟

لم يعد غير الجنون

لاني ألمحه الآن على شبّاك بيتي
 ساهراً بين الحجار السّاهره
 مثل طفلٍ علّمته السّاحره
 أنّ في البحر امراه
 حملت تاريخه في حاتم
 وسأني
 حينما نحمد نأر المدفاه
 ويدوب الليل لعمري أحزانه
 في رماد المدفاه ... /

... ورأيت التاريخ في راية سوداء يمشي كغابة / لم أدرُخ /

عائش في الحنين في النار في الثورة في سحر سُمّتها الخلاق
 وطني هذه الشرارة « هذا البرق في ظلمة الزّمان الباقي ...



هل زار هــؤلا، مكة

في اقرن الخامس عشر

للأستاذ إحسان عباس

[illegible]

لم يكن وصوله الأوروبيين إلى بلاد العرب بالأمر الجنب
الميسور ، وخاصة في القرن الخامس عشر حين كانت
التجارة على أشدها بين البحارة العرب والسفن الأجنبية
على حدة ، ولم يزل الأمر كذلك حتى القرن السادس عشر
بوقت أن تمكن إيطاليون من طريق البحر إلى الهند
وبفرتها ، ومع ذلك طردوا أساطيلهم من البحر
زائرا مكة حسبما في ذلك التاريخ

وأقيم رحلة حرت الإخلوة إليها ، رحلة قام بها كاوت
الأكرم - فها قال - . والمصدر الوحيد عن هذه الرحلة
كتاب ومسمى كتبه سفير فوق ميلان في لندن ، حاشيه
أن كاوت ذكر خبر زيارته لمكتبة وعدت بها إلى عمر
التوابل . وقد حاول حسن السائحين أن يرد هذه الدعوى
ومكر أن يكون شيء من ذلك قد حدث ! وبحث في ذلك
أن وسول تورن ميسحي إلى مكة بعد صرعه من السجبل !
غير أن دائرة المعارف البريطانية سجلت خبر هذه الرحلة في
آخر طبعة لها ، وذكرت - دون تردد - أن كاوت
زار مكة في أحد أسفاره . وأن مكة كانت يومئذ أكرم

(١) من ملل و JRS ، ص ١٩٤٩ (Part 340)

6. PLANNING CONCEPTS

جيدة ، بل كانت تنقل إليها كل ظهور الجمال من حدة وهي
على مسيرة يومين منها .

وإذا كان حاله ذلك حول ما روى عن زيارة كاثول
لمكة ، فليس نعمة وفتح مثل هذا الشك في زيارة
يروى عن كوثلا لمكة والعمرة — كان كوثلا وحلاً
برحائلاً بحسن اللغة العربية . مالم مرتين موصلاً إلى
مراكش ، ثم عهد إليه ملك البرتغال بتفتيش البحث عن
طرق التوال . وشغل القارس الذي كان قبطاً مرافقاً
لصغير البرتغال في الحشنة (١٥٢٠ — ١٥٢٦) : إن كوثلا
كان يعرف كل اللغات اللبحة والإسلامية واليونانية . وقد
ألقى كوثلا هذا القبط في الحشنة بعد أن نفس أرويه من
الرحلة . ولم يُسمع له عطلونها ، فأخذت السفرة البرتغالية
عنها من معرفته باللغة واللغات الحبشية . وهناك تعرف إليه
القارس ، وأصل به اتصالاً وازدحاماً
ما جوه القارس عنه في ثقة واثق

روقي لا جملہ

ذهب كوتبلا وقوم محبته من مدينة
الإسكندرية والقاهرة متكررين في زيارته .
مرضا من القاهرة إلى طور وسواكني .
الصديقان ، فذهب أيضا إلى الحقة ، واستمر كوتبلا في رحلته
فوصل إلى الحدة . ثم عاد إلى القاهرة . وكان قد اتفق هو
وصديقه على أن يلتقيا فيها ، فبعد أن خرجا من
الحدة فمركبتهما ، فوطئ البية على أن يرجع لمرغزال ،
ولما هو يتأهب لذلك ، وإذ انشأ من اليهود يحملان
من ملك المرتال أواخر حادة ، وزولا على تلك الأواخر
كس سجلا باكتشافاته واستطلاعاته وأرسله إلى المرتال
مع أحد اليهوديين . ورجل مع الثاني إلى الشرق . ولما
شفا هزم المرتال ، وحبط ذهب كوتبلا إلى حدة ومكة
والمدينة وحل ميناء . ثم رجع إلى الحقة حيث أمضى
بقية حياته .

ويذكر القارئ أن قبر النبي محمد في المدينة ، وهي إشارة

«برهاناً» . وهكذا نجمع الفترة من الأشياء المحسوسة التي نحن في شأناها أحكم حاكم يتصوره العقل المجرد من كل مصلحة شخصية . وثبت وجوده قبل غاية في السكك وتم نظم هذا الكون .

فيكون هذا البرهان متمماً لبرهان الأول . لأن الله واجب الوجود . والوجود محقق للمواهر ولكل ما يتعلق بها من أحوال . ولما كان الوجود كلاً . وهذا السكك يدركه العقل لما يحكم في المحسوسات أحوال الأحوال . والعقل يصل شيئاً من هذا التفكير إلى القول بمصدر متعل

(١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠)

هل زار هؤلاء مكة

(جزء المفقود من قصة ١٩)

ما وصف به مكة قصياً . فقد كان منه تركي .

فذلك تركي . أن . . .

في : « مدينة حجة نسر الباطن » . و « حجة نسر الباطن » .
فذلك حاسباً « نهر حبل واسع المجرى » . « حبل واسع المجرى » .
كذلك في الحصار . وربما كان يعني شيئاً من . . .
أن السيل لا يجري بل مفرقة من مكة بل يخرجها .

ونقول أيضاً : « إن للسعد بها مشيد كحل ياء على وجه الأرض » ومن التريب أن يبدو مثل هذا القول عن رجل شاهد منظر منظر القاهرة ورأى مسجد المدينة . ذلك لأن لمصر السكة لا يتجاوز حجب لعمري .

وربما كان الوصف الذي كتبه قون هارفي ينطبق على المدينة أكثر منه على مكة . « لأرض الواقعة بين الدية والمرة تكسوها أشجار الشجر » . وبين الحبل يروح الصبح وحسن الحضر . وهذا عري من لاء بر من ناحية الموية . وفي ذلك التاريخ كلف قيسى قد جدد مسجد الرسول . ونقل لارتفاع استطاع أن يتأثر بإحباب هذا الرحلة . ومن الخليل أن قون هارفي سمع وصفاً للمدينة . فأفهمه في

غاية في السكك . فالخليل كافي في مذهب المدينة للوصول إلى صفة الله ! تلك يقولون إن كل من أحمل هذه الفترة وقد اكتمل عليه فهو كافر وحاسب على إيمانه هذا ! وعان العقل مشترك بين الجميع فعلى كل قائل أن يدرك هذه الحقيقة الأولى وذلك قبل أي قول .

وإثبات الله بالمثل يترتب عليه أيضاً إثبات التفرقة خلافاً . وهذا ما ذكره الفترة ومن عليه كل مسألة الأخلاقية . وهذا الأصل من أهم الأصول التي يتمسكون بها وهو أكبر ولكن فليستهم .

(جند - كنية القديس) أثير لعمري تاجر

رحلته وجهه وصفاً لمكة . وأخطأ حين ظن أن لم يجد في مكة . وأن المسلمين يجمعون إليها لوجود فيها . وعند قون . في ملاحظات أخرى عن بلاد العرب . ولكن ليس

إسماعيل عباس

إسماعيل عباس

فصل العطاءات بعشي من عري القاهرة بالبور الصلوي على وزارة الواسلات لثبات ظهر يوم الثلاثاء ٩ مايو سنة ١٩٥٠ عن إنشاء صول بماني لدرسي الحكومة وللوزارة الواقعة بمنطقة بحري القاهرة . وعن التعدادات ١٠٠ مليون والسرير ١٠٠ مليون . وكل مستطاه ضخم مصبوب بالتأمين كلاً واضح ٢ ٪ من قيمته لا بلغت إليه المرة . ومسطر في حرمات منظمة من التعدادات مع المصلحة .

١٧٥٠



حل لربنا عذاب ادبيات

بقلم الدكتور محمد بن عبد الله النور

۱- در مورد تاریخچه و اهمیت این کتاب در تاریخ ادبیات ایران و جهان، به ویژه در زمینه شعر و سبک‌های مختلف، به تفصیل بحث کنید.

۱- **مقدمه:** این سند به منظور تعیین وظایف و مسئولیت‌های اعضای هیئت مدیره و مدیرعامل شرکت تدوین شده است.

[illegible][illegible][illegible]

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840.

...
...
...
...
...

۱. در این کتاب، که در این کتابخانه است، در این کتابخانه است.
 ۲. در این کتاب، که در این کتابخانه است، در این کتابخانه است.
 ۳. در این کتاب، که در این کتابخانه است، در این کتابخانه است.
 ۴. در این کتاب، که در این کتابخانه است، در این کتابخانه است.
 ۵. در این کتاب، که در این کتابخانه است، در این کتابخانه است.
 ۶. در این کتاب، که در این کتابخانه است، در این کتابخانه است.
 ۷. در این کتاب، که در این کتابخانه است، در این کتابخانه است.
 ۸. در این کتاب، که در این کتابخانه است، در این کتابخانه است.
 ۹. در این کتاب، که در این کتابخانه است، در این کتابخانه است.
 ۱۰. در این کتاب، که در این کتابخانه است، در این کتابخانه است.

[illegible]

الصدور التي هي - لا بد - من ان تكون في
مخرج هذه الايدي الى الخارج - مخرج الانوار - في مخرج هذه
الاصابع التي هي - لا بد - من ان تكون في مخرج هذه
الاصابع التي هي - لا بد - من ان تكون في مخرج هذه
الاصابع التي هي - لا بد - من ان تكون في مخرج هذه

[illegible]

هل لدينا جذابي أدبية؟

[illegible][illegible][illegible]

ليكون الله في عونكم
والله اعلم بالصواب

[illegible][illegible][illegible][illegible][illegible][illegible][illegible][illegible]

المادة ١٠: لا يجوز للمحكمة أن تصدر حكمًا بغير ما يطلبه المدعي، ولا أن تضيف له ما لم يطلبه، ولا أن تخرج عن نطاق الموضوع المطروح.

[illegible]

0. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 84

در اطلاعیه مطبوعه والنشر از علامه شریعیه

خلیل صوابی

بی مجامعت انجمنه المجلد

التایید والبریح

وان مقده بلده پندیده می

نور الوصاف

۲۰۰۹

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

بی مجامعت انجمنه المجلد

[illegible][illegible]

۱- این کتاب در ۱۲ فصل و ۱۲۰ فصلک تقسیم شده است. فصل اول به بیان کلیات و اهمیت موضوع پرداخته است. فصل دوم به بیان اهمیت و ضرورت مطالعه این کتاب می‌پردازد. فصل سوم به بیان اهمیت و ضرورت مطالعه این کتاب می‌پردازد. فصل چهارم به بیان اهمیت و ضرورت مطالعه این کتاب می‌پردازد. فصل پنجم به بیان اهمیت و ضرورت مطالعه این کتاب می‌پردازد. فصل ششم به بیان اهمیت و ضرورت مطالعه این کتاب می‌پردازد. فصل هفتم به بیان اهمیت و ضرورت مطالعه این کتاب می‌پردازد. فصل هشتم به بیان اهمیت و ضرورت مطالعه این کتاب می‌پردازد. فصل نهم به بیان اهمیت و ضرورت مطالعه این کتاب می‌پردازد. فصل دهم به بیان اهمیت و ضرورت مطالعه این کتاب می‌پردازد. فصل یازدهم به بیان اهمیت و ضرورت مطالعه این کتاب می‌پردازد. فصل دوازدهم به بیان اهمیت و ضرورت مطالعه این کتاب می‌پردازد.

[illegible]

[illegible][illegible]

مجلس الشورى في الكويت، الذي كان قد تم تشكيله في عام 1962، كان من بين أول المؤسسات التشريعية في الكويت. وقد لعب المجلس دوراً هاماً في تطوير النظام القانوني في الكويت، حيث كان له الحق في اقتراح القوانين والتصديق على القوانين التي يقرها المجلس الوطني. كما كان له الحق في مراقبة عمل الحكومة وإصدار القرارات بشأنها. وقد كان المجلس من بين المؤسسات التي ساهمت في تعزيز الديمقراطية في الكويت.

در اطلاعیه مطبوعه والنشر از علامه شریعیه

خلیل صوابی

بی مجامعت انجمنه المجلد

التایب والبریح

وان مقده بلده پندیده می

نور الوصاف

۲۰۰۹

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

بی مجامعت انجمنه

هل نقيد الشعر..

أم نطلقه

أحدث ما قرأت في كتب الغرب فصل من فصول مسلسلته في موضوع واحد هو موضوع الشعر في اللغات الغربية ، يكتبه نخبة متفرقون من بلاد متفرقة ، ويلاحظ في كل كاتب منهم أن يكسبون شاعرا أو ناقدا أو استاذا مشغولا بتفريس الأدب في اللغات التي يكتب عن شعرها ، وهي لغات كثيرة تشمل الهولندية ، والارلندية ، والفرنسية ، والانجليزية ، والاسبانية الاصلية أو الاسبانية للشوية بلهجات أمريكا الجنوبية . وقد تشمل الاغريقية الحديثة أو تشمل لغات شتى غير الأوروبية والأمريكية . ولكن التخصص قليل بين الذين يكتبون عن الأدب في غير اللغات الغربية .

الأطراف ، ولم يدع شائنا من شؤونه الا وهو موضوع خلاف . وأول ما اختلفوا عليه وجود الشعر ، هل هو موجود أو غير موجود ؟ وهل ينبغي اذا وجد أن يجري على سنى الفن القديم ، أو يجرى على سنى حديثة مدعوة لجميع سنى القدمين أو لا يجرى على سنى من السنين كيعما كانت لينطلق مع الغرضي والحماح من جميع القيود .

العلوم والصناعات تشابه

فاذا تتبعنا آراء النقات المختصين في موضوع الشعر الحديث عند الغربيين فذلك هو الموضوع الذي يصلح أن يكون مبحثا حيا لجميع موضوعات الأدب في لغات القوم ، ولعله هو الموضوع الذي يلوح لنا من وجهات النظر مندهم

ومن الواضح أن الشعر محور الثقافة الأدبية ، أو هو النموذج الذي يدل على سائر ما ، ويبدى ما ظهر منها وما استتر من حقاياها ودمائتها ، لأنه الأدب الذي يمثل صياغة الفن وأسلوب التعبير وشعور الحياة في الأمة ، فلا يفوته جانب من جوانب الدوق أو العاطفة أو مصطلحات التعبير الا كان له نصيب فيه يكشف عن العقول واضمائر ويكشف معها عن العرف والاخلاق .

الاختلاف على الشعر

بلغ الغاية في القرن العشرين

ومن الواضح كذلك أن الخلاف على الشعر قد بلغ في هذا القرن العشرين غايته القصوى من التشعب والتباين بين

العصر الحاضر أغنى العصور بالقصور المحسوس والمنظوم

فوضى منه غير فيود ؟

بقلم عباس محمود العقاد

والمبالغة في المنافسة أو في سباق الهوس
والمجون .

مذاهب موهوسة أدت الى فواتح
من استقامة على جادة الطريق

ولا طائس في احصاء هذه المدارس التي
يجمعها كلها عنوان واحد هو عنوان
الهوس والمجانة مع اختلاف مظاهر الهوسة
الجوئية ، ولكننا نقف عند معالم الطريق
القديم منذ بدأت حركة التجديد في اوائل
القرن الثامن عشر الى أن تشعبت بها
المسالك في أعقاب الحرب العالمية الاولى
حتى انتهت ، أو كادت أن تنتهي ، الى
مصرها المحتوم انذى يؤذن اليوم بفاتحة
من فواتح الاستقامة على الجادة بعد ذلك
الشروء الطويل في تيه الهوس والمجون .

المدرسة السلفية الحديثة

كانت المدرسة السلفية الحديثة اسبق المدارس
الجديدة السليمة بعد زوال عصر اللاتينية والافريقية
لان هذه المدرسة السلفية الحديثة قد أرادت ان

ما لا يلوح لنا من مباحث العلم والصناعة
أو مباحث الفن على اجماله ، لان المعلوم
والصناعات وما اليها من الفنون تتشابه
في الامم كما تتشابه العقوليات عند الانسان
الناطق حيث كان بين مختلف الاقوام
والازمان .

تلاحقت مذاهب الشعر وتعددت

وقد تلاحقت مدارس الشعر على
الخصوص ، ومدارس الادب على العموم ،
منذ القرن الثامن عشر تلاحقا منتظما
او غير منتظم في كثير من الاحوال . ويخيل
الى الناظر فيه احيانا انه ينظر الى مخبوء
يتخبط في حركاته على غير هدى ولا يحسب
أن يهتدى الى سواء السبيل اذا هداه
اليه العقلاء . ويكفى من علامات هذا
التخبط الجنوني أنك تستطيع أن تعد
من مدارس الشعر بعد الحرب العالمية
الاولى ثلاثين أو أربعين مدرسة ، لا عارف
بينها في القاعدة ولا في المذهب ، الا ان يكون
هذا العارف نزوعا الى المزيد من الاعراب

مدرسة ما فوق الواقع

وكانت انتمت هذه المدرسة حتى تورمت منهجرت عن شطابا بشرية كأنها هي الاشلاءبشرة في جوانب المقتلة أو جوانب القبرة ، ومن هذه المدارس المية أو هذه الزعم المعتبرة مدرسة لم تجد في الواقع متسما لتسببه جديدة فاطلب على نفسها اسم « ما فوق الواقع » أو اسم الواقع المائق Surrealism تريد بذلك أنها لا تعرف الواقع الا من وراء الحس والشامدة حيث يكن الوعي الطائن كما يعرفون من حيث لا يعرفون وهذه المدرسة هي اسم السابق الادواق والآراء وله اساليب النظر والتعبير ، وهي التي تمحض عنها الغرب المصروع بعد الحرب العالمية الاولى في توبة من القنوط والشلوذ والاضطراب انسيه - تكون بروبانت « المارستان »

مدرسة المادية الماركسية

هذه المدرسة تبتلى مع مدرسة مثلها تعاصرها في وقتها وتوافقها في شأيتها وهي غاية الهدم والاباحة والانطلاق من جميع القواعد والقيود ، تلك هي المدرسة « المادية الماركسية » القائمة على تقويض كل قائم وتشويه كل حسن واباحة كل محذور ، تحقيقا لسوءات الواهين ممن يزعمون أنهم يسون عما جدد بدماء على انقاض عالم قديم .

وكنتا المدرستين اليوم آخذة في تراجع والانحسار ، بعد تحرية حيل كامل من أعقاب الحرب العالمية الاولى الى ما بعد منتصف القرن العشرين .

المدرسة الاولى - مدرسة ما فوق الواقع - تنحصر لأنها تلتقي قواعد الفن وأحكامه ، ولا توجد في الحياة الاساسية لعبة من لعب الاطفال تستقيم بغير قاعدة وبغير حكم متفق عليه ، ودع عنك الفنون ومدارس الاداب .

والدعوة الثانية - مدرسة المادية الماركسية - تنحصر لأنها من الطرف الآخر تلتقي الحرية وتقيّد العقل البشري

تندارك عواقب الفوضى التي جمعت من الكتابة في لغات لم تستخدم قبل ذلك للكتابة على قلمدة مطرسة ، وهي اللغات الشعبية في ايطاليا وفرنسا والمثيا وانجلترا وغيرها من لغات القارة الاوربية ، فان أدباء هذه اللغات قد اقتنعوا في مبدأ الامر طرنا غير صالحة للتعبير في فنون الادب الرفيع ، فقام دعاء المدرسة السلفية (neo-Classicism) ينمون عللا اشعث ويخلقون منه قواعد منسقة على مثال القواعد اللاتينية والافريقية ، فاسلموا ما تير لهم املاحة ثم جاؤوا الحد كما يحدث في كل نزعة جديدة فافروا في التقيد والتحديث ، حتى فتحوا الباب واسما لمدرسة اخرى - جديدة سليمة - تكبح من جماح السلفيين المعدلين وترد الى الادب شيئا من الاستغلال الذي سلبته القواعد والقيود .

المدرسة الرومانسية

وعرفت هذه المدرسة الجديدة السليمة عتسد فساتها باسم الحركة الرومانسية أو **المجسدية** Romantic Movement من كلمة الرومانس كانت تطلق على قصص البطولة واحبار الموفرات انشعبة Folklore .

مدرسة الواقعيين

ثم جاءت هذه المدرسة خلتها في التطلع مع اخیال حتى فتحت الباب مرة اخرى لمدرسة جديدة تقاومها وتكبح من جماحها وهي مدرسة الواقعيين Realists التي تنحصر في الواقع في وصف احوال المجتمع واطوار الناس ، وتبذر من الطنبلة والمبالغة في تمثيل تلك الاحوال أو تلك الاطوار .

مدرسة الطبيعيين

واتفق في هذه الدعوة شروع العلم الحديث باسم العلم الطبيعي ، فانتشت من مدرسة الواقعيين مدرسة جديدة تسمى بمدرسة الطبيعيين تدعو الى مطابقة العلم في تمثيل الواقع النفسية على اشخصي ، وتقتصد غاية الاقتصاد في تزويج الكتابة تكون في جانب الدوافع الطبيعية كلما حبح غيرها في جانب احساسات واماني الصناعة . واشتهر ادباء هذه المدرسة باسم الطبيعيين Naturalists فذهبوا الى الفساية من الرعة الواقعية كما توصفوها ، بدا هم في النهاية والنعون لانتظرون الى اواقع على حقيقته ، أو ينتظرون اليه بسين واحدة لا ترى الا ما يريدون هم أن يروه .

سبيل التمثيل لكن متهج من مناهج الشعر وكل أسلوب من أساليب الشعراء

نقاد الشعر الهولندي الحديث

نقاد الشعر الهولندي هانس كوينزبرجر Koningsberger تعلم في أمستردام وزيورخ ورحل إلى اندونيسية في رحلة ثقافية ، وإلى بالامنة من نظم تسعة شعراء محذرين ، يقال أن « الشاعر الهولندي الحديث يستنشط المعاني من الكلمات وينتخذ من اللغة ممثلاً هو في المالب أكبر معلمه ، ويرى أن الشعر الذي يحسب التفسير السرى بالتجربة هو البحر المحيط الذي تصب فيه جميع الأنهار المسعة بالمدارس أو المذاهب العنية » .

نقاد الشعر الأيرلندي الحديث

ونقاد الشعر الأيرلندي جنيس دافلين Davlin أديب يكتب بالأيرلندية والإنجليزية ويقولون من نهضة الشعر الحديث بين قومه أنها حركة تنجبه إلى وجهتين : أحدهما وجهة الحزن إلى الأصول السلية Celts المرتبطة من العصر المسيحي لأحياء الأولين والتقاليد التي ألفها أجدادهم قبل العصر الحديث ، والوجهة الأخرى هي وجهة الحفلة كما تسمى العوامم الكبيرة .

ونقاد الشعر الفرنسي الحديث

ونقاد الشعر الفرنسي لريك سيلين Bellin شاعر قائد مدرسي للادب يضر الأشنة من نظم سبعة من الشعراء المعاصرين ويقول : « إن مدرسة ما فوق الواقع إذا جرى عليها الشاعر إلى غاية مداها تقرر من تزيينه بالتزيين الضروري من الوزن والعاطفة وهو مزيج لا قس على كل نشاط شعري ذي بال ، وقد كان الشعر يخلق دائماً كلاماً استخدم لغرض واحد هو التغلغل السلي للعبارة السياسية أو الاجتماعية ، وأن هذين الغرضين يقدوم أحدهما الآخر ويخلص من بينهما للشعر الفرنسي الحديث أسلوب جامع بين الـ وزن والعاطفة .. »

ونقاد الشعر الأمريكي الحديث

ونقاد الشعر الأمريكي في المائة السطحية جون سياردني Ciardni شاعر مترجم للشعر من اللغة الإيطالية مشغل بانتقاء المختارات ولدرس المذاهب الأدبية ، وهو يرفض القول بديوان الشعر في العصر الحاضر وثقة الشعراء

بما تعنيه عليه من المراسم والالوضام المحوزة بأيدي ذوي السلطان . وقد أفلسنا دعائتها لأنها وعدت وبألمت في الوعود ثم خابت وأغرطت في الخيبة ، على الأقل في عالم العطف والتفكير .

تجارب الشعر

وتبرز هذه الظاهرة على أجلاها وأقواها في تجارب الشعر الحديث حيثما التفتنا إليه في الأمم الغربية ، فما من تجربة من هذه التجارب في بلاد الغرب إلا وهي في الونت نفسه حركة يتبين فيها أنها حركة ابتعاد عن ادب القوضى وعن أدب الدعاية المقيدة في وقت واحد ، وأنها إلى جانب هذا حركة تجديد قائم على اختيار الحسن من القديم والحديث واتباع القواعد السلفية أو تعديتها على الوجه الذي يكمل لها الحرية ولا ينزع بها منزع القوضى والاباحة .

ونقول أن تلك الظاهرة تبرز على أجلاها وأقواها في تجارب الشعر الحديث لأن الشواهد فيها بارزة في الشعر المقتبس والآراء المفصلة وليست مجرد تقدير أو تصوير من جانب انتقاد المعنيين المتخصصين لهذا الموضوع ، فكل تقدير يذهب إليه الناقد مشهور بأمثله من فصائد الشعراء وتفسيراتهم لما يشعرون به ويجنحون إليه أو لما ينكرونه ويحتجون عليه ، ولولا أن الشواهد في هذه المجموعة ـ مجموعة الادب العالمي الحديث ـ تزيد على الثلاث لا تينا بها مع كل رأي يبدىه النقاد عنها ، ولكننا نجتري بالرأي الجوهري من كلام الناقد في كل لغة ، ونضع اقتباس الشواهد إلى فرصة أخرى على



المحدين من بناء هذا الجيل ويقول: أن المشائين
أذ صدقوا ، وصلح قولهم أن الشعر بضمحل
ويدوى في مصرنا هذا قلى يكون ذلك لقلة الشعراء
لم يحتم تقديمه لبعض الشعراء اساتين قائلا :
« أتنى لسعيد على التخصيى لأننى تعرفت الى
هؤلاء الشعراء الجدد - بالنسبة الى - انتهاء
العمل على انتقاء هذه المنتخبات ، وأتنى لسعيد مرة
اخرى لأننى وجدت هذا الشعر المصالح من اشعر
الجيد ناجما من حيث لا ينتظر ولا يرجى » .
وناقدة الشعر الأمريكى فى القارة الجنوبية
السيدة هاريت دى اويس De Oals
تكتب بالاسبانية والانجليزية وتدرس الادب
البرازيلى واداب اللغات الاسبانية المطبوعة
بالسيرة الأمريكية ، وتقول ان ادب البرازيل قد
وفق الى التمتع الملام له بعد نهاية الحرب
العالمية الاولى - سنة ١٩٢٠ وما بعدها - وان هذا
الادب يشف من شعور دينى عميق وان لم يكن
بالشعور التقليدى على الجملة ، وأنه مع هذا
لا تخفى فيه دلائل الصراع الذى تتلج به الحياة
الاجتماعية المعاصرة .

وناقدة الشعر الاعرقى

أما الشعر الاعرقى الحديث فنالقه
ومترجمه كيمون فيرار Kimon Friar الاعرقى
المولود فى البلاد التركية والمنقلب الى بلاد افريق
وابولايات الأمريكية ، وشعره كيمون من طراز
كازانتزاس Kazantzaris عالم الاوديسة المصرية
التي تنتهى برجمة الامان الى صاحبها بعد رحله
طويلة يرش فى الها بعد اله ويخرج منها من
عقيدة الى عقيدة ، او من طراز تاكيس بابترويس
Papatzonis الشاعر المتصرف الطبيعى الكبير
بالشئون الاقتصادية ، او من طراز جورج سيفور
Seferis سيد البلاغة و أسلوب اليونانية
الحديثة ، او من طراز اوديس ايليس Elytis
ابرع شعراء العصر فى النغم الموسيقى والطلاوة
اللغوية ، وكلهم من شعراء الجدد والعناية بالمعنى
المعنى والصياغة المتقاة .

التوافق بين مناهج اعم متباعدة

لا يقع مصادفة

مثل هذا التوافق بين مناهج الشعر
من اليونان الى البرازيل الى ايرلنده لا
ياتى عفوا من قبيل المصادفة والارتجال ،
ولكنه دليل على تحول صحيح فى نفس
الانسان وضميره وبواعث شعوره وتفكيره

ودليل - من ثم - على احساس موجة
الهزل والهوس التي طغت على عقول
الامم الغربية بين الحرب العالمية الاولى
والحرب العالمية الثانية، وهذه الموجة الآن
قد بلغت غايه جشها وارتدت من المد الى
الجزء، وهى وشيكه الذهاب فى غمار البحر
الذى المحيط ببديه الانسان فى طبيعتها
الخالده ، من هذه الطبيعة الخالده لا
تعبث بها نزوات الزمن متره من الوقت
الا عادت على الاثر فاثبتت وجودها
وذادت عن كيانها واستأنعت مسيرها فى
طريق الجدد والصدق بعيدا من الزيف
والعوج ومهازل العبث والفراغ .

شكسبير والتشبي

ومن الجائز ان العصر الحاضر لم يخرج
بعد من اعلام الشعراء من يضارعون اعلام
القرون العابره والسمو والقدرة وضخامة
الشهرة ، ولكن بخطىء اذا طلبنا من
عصر واحد ان يعيد لنا فى الغرب
هرمسروس وارستوفان وشكسبير
وبترارك ودانتي ورأسين وموليير ، وان
يعيد لنا فى الشرق امرا القيس والفرزدق

● مفرد الشعر والشعراء

حين يذكرون قلة الشعر بمبناه اللغوي وينسون أن أشعر في لبابه تعبير عن العاطفة والحس والخيال ، وإن العصر الحاضر أغنى العصور جميعا بوسائل التعبير من عاطفة الإنسان وحسه وخياله في الصور المنحركة وأغاني الأذاعة وحوادث العصص وأخبار الصحافة وسائر هذه المعبرات التي تعسب من الشعر عاطفة وحسا وخيالا ولا تحسب منه لفظا ووزنا بما اصطحننا عليه من ماني الشعر ومعانيه .

فاذا نحن نظرنا إلى جوهر الشعر هذه النظرة العامة بالعصر الحاضر أغنى العصور بالقصيد المحسوس وإن كانت به قلة في القصيد المنظوم ، وسيأتي اليوم الذي يتخصص فيه كل فن بتعبيره الذي يلائمه فيكثر الشعر منظوما موزونا كما يكثر الآن تخوضنا معبرا عنه بمختلف الأساليب. ولعلنا نمثل لهذه الحالة بنتائج التخصيص كما شاهدناها في سائر الفنون أو في عامة المعارف الإنسانية ، فقد كانت فنون التصوير من عمل فرد واحد منذ بضعة قرون ، فما زال بها التخصيص والاتقان حتى نبغ في هذا الفن من يشتهر برسم الزهرة ولا يشتهر برسم الشجر أو النبات عمومه ، وتبغ فيه من يشتهر بلون واحد ولا يشتهر بغيره من الألوان .

وكل نقص في عدد القصائد المنظومة يأتي من سبب كهذا السبب هو نقص موهبة يدل على زيادة في مادة الشعر من يشوعها العميق ، وتنبؤ من زيادة في الغد تشمله بمبناه كما تشمله بمعناه .

عباس محمود العقاد



وأيا تمام وابن الرومي وأبا الطيب والمعري وابن هانيء وابن حمديس ، فإن هؤلاء قد نشأوا في عدة مصور ونفوا في عدة بيئات . ولو أنهم نشأوا في عصر واحد ونفوا في بيئة واحدة لما وجب في الشعر أن تنجبهم جميع العصور وجميع البيئات لأن الشعر « شخصي » ينتمي إلى العظمة الشخصية ولا يرتبط بترتيب العصور كما ترتبط العلوم والصناعات . ولا بد في السلم أن يكون عالم اليوم أعلم من زميله قبل ألف سنة والإلا كان العلم في هبوط واسعاف . ولا يلزم ذلك بين الشعراء كما يلزم بين العلماء . إذ يحدث كثيرا أن يكون شاعر القرن الأول أفحل وأنغ من شاعر القرن العشرين ، ولا يقال من أجل هذا أن الشعر مضمحل زائل أو أخذ في الاضمحلال والروال .

العصر الحاضر أغنى العصور

(بالقصيد المحسوس)

ولابد أن نذكر أمرا ينسأه بعض النقاد

واجبنا نحو اللغة

للدكتور

محمد غنيمي هلال



استقيم ! تم قو المجتمع اللغوي الذي أشق. خاصه لذلك يعاوزه الآى فى المجال الثقافى واستكمال الاصطلاحات الفلسفيه والعلميه - المجلس الأعلى لرعايه الفنون والعلوم والآداب - وقد أحدث هذه الجهود تآكؤ وتتنظم ، وسو فى اسبب الأحيه ، متأثره بأدراكنا الثورى لجديد ، وبالبحر الحاجه الى استملائنا الفكرى بأداة الفكر ، وترويد هذه الاداة بثمرات الفكر العالمى ، واعاشها على الاصطلاح بمهامها الحديثه فى العهد الجديد - ولا شك أن هذه خطوات محدوده مأمولة الثمرات ، ولكنها لا تزال فى مرحله البدء ، ولارالت بمشايه خطوه صيقة فى طريق طويل لم نكد لبيده .

فاللغة العربيه - حتى اليوم - ليست لغة العلم فى جميع معاصد العلم ، وما دلت تصانيف فى أدار مهمتها العلميه فى كثير من دور العلم لى تستخدم فيها وسيله لتلقى العلوم حتى النظرية منها ، وفضلا عن موتها فى لغة الحديث - أصبحت مهددة بانوت فى دور التعلّم نفسها بالنجوه الى العامية فى الشرح حتى فى شرح علومها داخها فى كثير من الحالات ، لم وقعت حصيلها الثقافيه من طول ما نادت به من

أن تحقق الثورة فى المعه العربيه حديثه ، ثورة خلاقة مخصصه لمعالج مسائل لغتنا فى عصرنا الثورى الحديث علاجاً حاسماً عاجلاً لا يؤانى منه ولا هوادة - فدا كات لغة فى وسببته بعكس وأدائه ، مان تطهير هذه الاداة واستكمالها مما فى أوائل ما يجب أن نعى به .

ولبست اللغة فحسب دعامة نهضتها الثقافيه من فكرية وحسية ، بن فى كدك دعامة النهضة العلميه ، وسيل نعوم العرود بعقيق وعيه ، ثم العسكر الجماعى فى وحديه وسعة آفاقه ، وداعه مع ذلك وفوق ذلك أسس النوعى انضمامى و لومى فى وثبات العربيه الحديثه .

ونقد بدايا فى أن بلغة العربيه مسائلها ومشكلاتها بمنطق العصر الحديث ، لتطوعها للمطامب العلميه والفكرية - وطبيعى أن يعقب انتفاضة الوعى وتطلعه الى الآفاق العسيحة الجديدة فى مجالات الفكر وانفن العالين وعى بعصور الاداة اللغويه بعد طول بحلب - واللغة وعيه بوعى أهلها وامرأة له - وكان من ثمره الوعى الجديد أن بدلت جهود فى سبيل النهضة اللغويه ، جهود شتية ضئيلة فى دور

غيبه قرون التخلف ، على الرغم من غنى ترانها القديم ومرتبتها فيه وفاء بمطالب عصورها السالفة .
مديهي أنا لا نحمل اللغة ثبئة ، ولكن الثبئة تقع على أهلها والمسؤولين عنها خاصة ، وإن ظلت هذه الثبئة قاذرة ، إذ أن أمامهم ماضي من اتخلف لا زالت آثاره - في اللغة - باقية ، يجب التخلص من عقبتها أولاً ، حتى يتعد الطريق ، ولم هنا تعرض سريع لهذه العقبات كي نحدث بعد ذلك في المشكلات ، وكيف نواجهها .

وأولها ما يمثل في العجوة الثقافية التي تفصل بين الطوائف التي تشبه فيهم اللغة تحررها وبهتتها ، فالتصور يمثل في فريقي تطبيبي الخصومة بينهما حقيقية : فهم إما قاصرون في الثقافة المعوية وعلومها الحديثة ، وهي العلوم التي بهتت على أساسها اللغات ، واستكملت موهبا واطرد لها هذا النمو في العصر الحديث ، يلتصق في درس طبيعة اللغة ورسالتها العلمية والنظرية والاسمائية ، وأي أمر الشكل من أدواء حرت إلى من هم مظنة المنس بها ، حتى ليتطلب كل تهديد في اللغة جهد كبير لاقتناع مدتها أنفسهم به ؟

والى جانب هؤلاء من تصدور لهذه المسائل رغم المو بتقافات لغوية حديثة دون أن يحسوا ضرورة العربية ، وما يمكن أن تفر عنه دراسة برب السريق فكان علاجهم لها شر من ذلك ، وبين عرب لأدبين ومطوائهم عن جهل ، وتغرب الآخرين وقصورهم وغرورهم - تردت العربية في تمسكهم وبعصب معام العادة ، وبين هاتين العتتين تقوم قلة تمثل الحلقة المفقودة ، صلبه صلبه الصمدى .

ومن العجيب أن هؤلاء جميعا يعرضون مسائل لغة ومشكلاتها عرض التهيب ، لا يواجهها بحلول حاسمة ويشير إليها أكثر مما يعمق فيها ، ويعطون ما أن تشبع هذه الجهود الموزعة وانفساله أحيانا كثيرة ، وكما نظرب أمثلة عامة ، نصف من حللها بعض هذه المشكلات

حد مسائل النحو العربي ، فهو يرال معسوما على أنه لأعراب فصيب ، من دفع ونصب وجر وجرم ... ظاهر أو تقديري ، مع كثير من تأويلات غثة لا يمدد كثير في فهم اللغة ووظائف تراكيبها .
ويذهب أن هذا فهم قاصر ، تكشف عنه الملاحظة العادة ، فصلا عن التبحر المحتمى لمن يريد أن يفهم

اللغة على طبيعتها ، فكثير من اللغات لا أعراب فيه ، وله علم ، نحوه ، ورغم ذلك ... وليس هذا الشكل يظهر أو التقديري سوى دليل على تفاعل الكلمات في التراكيب ، والكلمات المفردة بمثابة شححات منفردة ، مينة بانفرادها ، حتى إذا صممت اكتملت هذه الألفاظ كل طاقاتها التعبيرية ، وما أشبه الكلمات في تراكيبها بالأفراد في الجماعة أو الأمة ، تتميز طبيعتها في عقدها لجمعه كما يتميز التركيب ككسوى فتختلف عن عناصره المفردة ، وبالتركيب يحدث للألفاظ صور من اعتبارات ذات سمات خاصة ، ولكن لفضة فيها سحنة خاصة وصحية أو حمسية ، بها تتفاعل بعضها وبعض ، ولكن في تركيب ، كتفاعل الأفراد في صفاتها الاجتماعية ، وبعض الكلمات يكتفى في الدلالة على هذا التفاعل بوضع الكلمة موضعها في الجملة ، وهي للمعاني التي لا أعراب فيها (أي لا حركات وظيفية في الآخر الكلمات) - وبعضها الآخر ذو أعراب بهذا المعنى ، ومنها اللغة العربية ، وخاصة امصيلة الأخيرة - من هذه الساحة - أن دلالاتها الوصفية والجمالية مرتبطة بصور تراكيب المنة ، فالجمعة وأجزاءها ليست ذات شكل ثابت أو قريب من الثابت ، كما في الحال في امصيلة الأخرى - وحين فقدت العامة - عتبات الأعراب - ثبت موضع الكلمة في الجملة ، فلا يجد - مثلاً - متحدثنا بالعامة يقدم الفعل على الفاعل فيقول : كتبه محمد ، بل يستزم : محمد كتب - ولا يريد أن تفسر في تفاصيل كثيرة نفس ما يجب أن يندرج في النحو بوصفه علماً حيا من علوم اللغة ، يتدوق في وظائفه التركيبية ، لا في مجرد شكل أو آخر ، وهذا النحو الحي لا يتمق بحث مع النحو التقريبي أو العتيق الذي يقتصر عليه الآن في التعليم ، ويستلزم ذلك أن يكون علم « التراكيب » أو « Syntax » جزءاً ضرورياً في تعليم النحو ، حتى يتدوق المدارس ، وتحس له بكافة غير آية .

وكثيراً ما تحدثوا عن « النحو » كانه غول رهيب ، وكان اللغة العربية وحدها ، فردت به ، بل يصعب بعضهم - ومنهم لذكسور طه حسين - أن يكون النحو قواعد يلزم بها المتكلم ، ومن يخرج عنها يخرج عن اللغة ، ويصعب النحويين الذين صبطوا للغة دوعه وظيفية لنكليات في الحمة ، ولم بقصدوا في هذه القواعد الغريب والشاذ !

وأية لغة ليست لها قواعد في تراكيبها ؟ وإيه لغة لم تصب لها قواعد ، يؤكدوا الشدود الذي يجب ألا يتبع ؟ على أن اللغات التي تطورت في تراكيبها - كاللغة الفرنسية التي يعرفها هذا السكائب - قد صيغت قواعدها في تراكيبها على حسب العصور ، حتى ثبت في صورته الأخيرة ، فمن يتكلم الآن ويسير في كلامه على حسب تراكيبها القديمة ، فهو مخطئ في نظر أهلها ، ولا يستطيع أن يفهم حتى بما قاله « راسين » أو « ، فضلا عن « رانليه » و « مونسى » فيما يخص التراكيب التي لم تعد تجددها القواعد الحديثة - صمادا - أدن - التهورين من شأن قواعد اللغة العربية وأهميته ؟ ولماذا لا تدرس قواعد النحو لأناسا على نحو ما يدرس هؤلاء الأناس أنفسهم في مدارسنا - نحن - النحو الإنجليزي أو الفرنسي ، إذ يدرسونه التحليل النحوي ، والفرق بينه وبين التحليل المنطقي والأدبي ، فيما يعدل عندنا لمراحل الإعدادية والثانوية .

وأشد ما عنت به العربية - في دعوات أهلها - لتصديق لعلاج مسائلها - هو أنهم يدعون لتصحيح والتيسير ، كما يريد الدكتور طه حسين مثلا وكثير سواه (انظر محبة المصحح الجزء احدى عشر) . يقول نحن بتطوير لا بالتيسير - بالتيسير غير قابل للتصحيح ، والتطوير مواجهة الأمر بعينهم التي هي المعلومات في لتطوير أكثر ، وليس التصحيح الذي نوع من التجويز عروبا من الإحاطة بما تقتضيه طبيعة اللغة . ونحن أحوج ل هذا التطوير الذي يجعل اللغة وعلمها - بما فيها النحو - أكثر حيوية وأعمى ، وأكثر تشويقا ، فلا وجه يحال إلى الدعوة للتيسير الذي هو تكوّن وتخاذل ، وبخاصة في لغة ليست حية في الحياة العامة تراكيبها ، العصمجة ، والنحو - مثلا - يجب أن يتصل بالكشف عن حيوية اللغة في تراكيبها ودلالاتها وبوصفها ، فيندرج فيه علم لتراكيبها ، وفي هذا العلم كثير من أبواب علم « المعاني » القديم ، يجب أن تستكمل بما جد في علم التركيب الحديثة التي سبق أن أشرنا إليه .

ونبني على ما قلنا - خاصا بالأعراب - ونوضح خطأ الدعوة إلى توحيد العامة مع العربية فمما سموه « اللغة المشتركة » ، فكيف نتحقق لغة المشتركة ، يبقى أن تراعى التراكيب العامة كي تصلح الجميع للنطق بها عميا وعربيا . وفي هذا أعمال لوظيفة المرونة في التراكيب المبنية على الاعتراف ووظائفه

الوصفية والجمالية كما قلنا . وهي خاصة للفصحى التي تضيع بالتأخر اللغة المشتركة كما شعوا إليها ، فتختصر الفصحى دون أن تفقد العامة شيئا يذكر . وقد اعترف بعض دعاة اللغة المشتركة أنفسهم أنهم حين راعوا مقتضيات العامة في التراكيب لم يحتسبوا فكرة اللغة المشتركة ، قد لاحظوا أن كتابتهم لم تكن تقرا بسوى العامة ، استجابة لصورة التراكيب . فمرروا قسلا بمررتهم .

وعجب من ذلك أن يدعى كثير من هؤلاء أنه من الممكن أن تعود الفصحى - في صورها الكاملة من حيث الأعراب والتراكيب - لغة حديث ، أو لغة شعبية بكل محل العامة . ومن الواضح أن هذا حين كان من الطبيعي - حتى لو كنا نتكلم الفصحى الآن - أن تنقسم لغاتنا فصول لمهد إلى شامية وأدبية ، كما حدث في اللغات جميعا . فمكس قضيتهم هو الصحيح . أما الاشتراك في المفردات ، فيمكن أن تضي العامة ببعض مفردات من اللغة بصبغة ، ولكن المفردات لا تمثل روح اللغة ، إذ جوهر اللغة في تراكيبها ، وتظل بعد ذلك طبعها اللغة الأدبية التي دلالة ، وأدعى لبدل الجهد ، كي يستكمل أهلها بها ثقافتهم ومتعمق في فكرهم وعلمهم .

هذا مثل صريخه لسأله واحدة فيما يخص مسائل النحو وبنائه والدلالة والتراكيب وما تفرع عنه من قضايا ، لمشر إلى خطورة تناول مسائل اللغة بهذه الروح وهذه المقامه

نعي أن تشير إلى مثل آخر يمت بصلة لادعوى الدعوة إلى التيسير ، وهو مسألة الإملاء ، أو ما سموه « تبسيط الكتابة » ، فإن من عالجوا هذه المسألة بدأوا بضرورة تبسيط الكتابة العربية أو إصلاحها . وكثير منهم رأى ضرورة استكمال الحروف العربية ، لتكون في صورة أقرب إلى الدلالة على انطق الصحيح ، ولو بإضافة حروف لاينية ، ولكن سرعان ما طغت نزع « التبسيط » هذه ، وهي أشد ما نحشاه في اللغة ومسائله ، فاكتموا بالدعوة إلى تبسيط كتابة بعض الكلمات على حسب النطق ، ومنهم الدكتور « طامنا حسين » ، ويدكرى هذا بمحاولة قام بها « لويس مينا » في اللغة الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر ، في كتاب قيم له ، ولم يلق الكتاب بذلك رواجاً لدى الجمهور الفرنسي ، حتى أنه أورد مرة أن يدفع أجر عمال لديه بعض نسخ منه بدلا من المود ، فموا به في وجهه ، على الرغم من الفرق

طبيب « . ولا يستطيع الفصل بين الفكرة الرفيعة والصياغة الرفيعة .

وحين تطلعت انشعرات الوطنية لمحلية أو تقوم اللهجات العامية لغات اقليمية في عصر انتفض فيه الأوربي ، كان ذلك ايذانا بموت اللاتينية في الأدب ثم في العلم ، وكابت لذلك الصراع دواعيه الخاصة . وليس شيء من هذه الدواعي لدينا الآن ، بل لدينا أسباب قومية ملحة فاعرة تصاد بك سى ادب تحقيق النور شاسع بين اللهجات التي برعب عن اللاتينية ، كالعربية والاطالنية والأسبانية ، على أن أصحاب تلك الدعوات في اللغات التي تفرعت عن اللاتينية وأدت إلى موتها لم يدعوا إلى إحلال اللهجات لشعبية محل اللغات العصرية إلا بعد أن بذلوا الجهود الجبيرة في سبيل ترقية تلك اللهجات كي تؤدي رسالتها الأدبية والانسانية الجديدة ، ويمكن أن نذكر أن « دون كيخوته » و « الكوميديا الإلهية » إنما كتبنا بمصرهم بلغة كانت لا تزال شعبية ، وفي مرحلة اسهت لاستبدالها باللاتينية ، على حين لم ندل دعوة العامية عند ، شيئاً في كتابهم أو دعواهم لتحويل العامية لدينا رسالة لم تنهيا لها في مجال عن الأدب ، فضلاً عن العلم . ولذلك أدى لجوهم العامية في الآثار الأدبية أن هيوط المستشري الفنى ، ومستوى الحوار وسطحية الأفكار فيه . فندس لتمال الصراع بين العامية والعصرية عندما لا هروبا من جهد دراسة العصرية ، وحمل بطمسعة اللغة الأدبية ، وهبوط بالمستوى الفكرى ، إلى جانب ما يؤدي إليه من تقدم أزمة اللغة لدا ، وتمتلك أواخر المرونة .

ومن الذى يدور فى حده أن يسهم في حصر تعرض القصصى لصير اللاتينية قديما ؟ ولكن هذا يخطر لنا يهدد اللغة لدى النثر بالانشاء المجلات العامية ، كما بدأ يهدد العربية في دور العلم عجزا وقصورا ، وأحد بعد ذلك يفزوا لساج الأدبى لدى مسومة من كتابا ، سيمصون هم أنفسهم عواقب التردى فيه إذ لن يكون لأعمالهم من علود ، بل لن يكون لها سوى قيمة عابرة في مجال محدود ، مستندوف وتستهلك في ملايسنها المكانيه والرمائية الموقوتة لتقضى نحبها على الأثر .

ولا بد للعصحي أن تتخطى هذه العقبات ، وأن تتحرر من تلك العوائق ، وأن تواجه مشكلاتها بعد ذلك على أساس من التزود العلمى الصحيح ،

شاسع بين صعوبة الفرنسية في كتابتها وبين الكتابة العربية وبساطتها . وهم يعكروا مع ذلك في قيام بهذا البسيط في الاملاء على قوائم ما يبرره لديهم والعرورة ملحة في هذا المجال إذ استلكت كتابة العربية لا إلى تسيطها . ومن العجيب أن لجميع اللغوى المزمع يكفى بالوصفية بشكل بعض الحروف الصعبة ، وقد تحدثت إلى عضو جليل منهم في ذلك فقال لي أن الكلمات المشهورة لا يتصور الخطأ فيها ضرورة لتسكدها ! وكيف تكون هذه الكلمات شهيرة لدى كل الناس وفي كل العصور ؟ وليتمتع من بشاء القواميس القديمة ليري كثيرا من الألفاظ بغربة لدينا اليوم تكفى تلك القواميس بالتعقب عليه أنه معروف . والأمر أخطر من ذلك بكثير ، وبخاصة في التركيب ، والمنطق يشعنى أن نعتد على الاملاء في ايصاخ القواعد ، لا العكس ، مما نلظن أنه لا حاجة إلى شرحه .

ومابق آخر تتعرض فيه القصصى لأزمة وحيية العوقب . يتمش فيما تصوره بعض المثقفين من أهل من صرع بينها وبين العامية ، يضمونها فيه موضع التفاصيل . وقد يرحبون فيه جانب العامية في بعض الأحاسيس الأدبية الحديثة كالتعبية الأسرحية . وقد يحصرون تفصيل العامية فيهمز على الحوار لظلية بمطابقة الأداء العنى لواقع

والحق أن اللغة الفصيحة لكل دولة غير اللغة الشعبية ، لا في اللهجة والمفردات فحسب ، بل على الأحص في طبيعة ما يختص به كلتاها . فلا يمكن أن تسطلع العامية برسالة ثقافية ولا علمية ، وهي أهد ما تكون من التجريدات ، على ما بها مع ذلك من حيوة خاصة تتدوى وتستهلك في موضعها - تدوقا محليا أو راعده ، حتى في شتوب الأدب والفن ، بغائب لكل اقليم صغير لغة أدبية خاصة ، في وسط الدولة الواحدة . وكل لغة من لغات العالم العصبية تضمحي بهذا الطابع لبلى المحض الذى يختص به لأدب الشعبى ، لأنه ليس شيئا يذكر إلى جانب طافات اللغة العصحي في الأداء والعبق ، والفرد إلى تصور الحوطر الرفيعة . وكبار دفاة الواقعة في الآداب العالية ، منذ زودها حتى اليوم ، لم يغفلوا امر لمدية بالاسلوب وروعة التصوير باللغة عصحي في كتابتهم ودعواتهم ، حتى ليقول زولا عنه : « الجملة الطيبة الصياغة في ذاتها عمل

حتى تتدارك ما ورحلت نحتته من عبء التخلف وتنتقل الى أداء رسالتها في مختلف المجالات ، شأن اللغات الحية الكبرى ، وهي حديرة بهسنة لكدة التي تنطلع اليها .

وقد سجلت آيات تقلبتنا في مجالات ثقافته كبيره وظهرت آثار نهضتنا في تحصيل العلوم ولكننا في ميدان اللغة واستكناها لم نخط خطوات مذكر ، والأمل ضعيف في المجمع وشيخه إذ حسب مستعبد ماضييه . فلن تكفي لبحوث الأكاديمية النظرية لورعة وغير المهجية ، على حين تماس اللغة من أمر ضها ومن فقرها في مختلف مبادئ الحياة والفكر وافتقار ، ويعوزها ما يجب أن قصير به في أقرب وقت لغة علمية ، لا من حيث استكمال مصطلحاتها محصية ، بل كذلك بوصفها بالثراث العلى ، وتطويعها للمعير عنه ، لتتروء منه في وفاء ودفق وعلى أساس مهجى يجمع الى سرعة لتحقيق سلامة الأدلة . ويصحب ذلك الجهود ونسمة تنويم تعليم اللغة في دور التعليم جميعا ، والرم فرضها أداة للعلم في جميع موانه ، مع سلامة النظرة ، وتبديد صريفة تعليم اللغة وعلومها وأدبها على منهج حديث ، لا يقوم على تيسير ، ولكن على تطوير يجعل من هذه لغة أدلة لتفكير وانتدوق منا في مجالاتها الرفيعة الحديثة ولا سبيل الى تتبع متاليف تعليم اللغة في التعليم العام ، والاستعانة بها في دراسة الشؤء الأخرى غير العربية ، ثم نقص موادها وقصور أدائها في دور التعليم العالي ، إذ تتروء بين مهجين قديم حامد ، أو حديث قاصر ، على نحو ما أسلفنا في حديثنا في تبعة القدامى بأمر اللغة وطوائفهم .

وبن في أشد حاجة الى تآزر أجهزة الثقافة جميعا على القيام بشؤء لغوية يسبقها تنطيط يقوم على أساس سدى وما أسفرت عنه العلوم اللغوية الكثيرة في حصارة العالم الحديثة . وأول ما يجب التسليم به أن علينا أن نعاقل كل المحاولة على خصائص لغة في التركيب ، فهي أحسن ما تخصص به كل لغة . وعلى أساس التركيب وخصائص تقسيم اللغات الى أقسام وقصائل ، فمن الخطر كل الخطر أن نهون من شأن القواعد أو النحو ، أو ندفع للعامة صبيلا ار الطيين على العربية في الأساليب أو جمود التركيب ، أو نستعبد بشأن خاصة اللغة في الدلالات الوصية ، لجسالية وإرباطها الوظيفى بتغير أواخر الكلمات ، ودلحملة علينا أن نكون في سلام مع علم

التركيب ، وحدوده الحية التي بها تتجاوز الوقوف عند حدود النحو التقريرى العقيدى ، كما أشرنا في صدر المقال . ولشهر بعد ذلك حربا شموه على الملافة التقليدية لتستبدل بها ، علم الأسلوب ، لتحديث ، وهو علم لما يكتب فيه بالعربية شيء بعد به . فواضح أن الأمر يتطلب جهدا وعملا كثيرا ، لا استهالة فيه ، ولا مجال للتيسير الذى يريدنا علماء النواتون أو ماصرو الثقافة ، هذا الى ما تملبه علينا الصرورة الملحة من استكمال أداة اللغة وتطهيرها وانتراتها . ويستطيع أن يحمل ما يدعو اليه في المسائل الآتية .

أولا مواجهة مشكلة الاملاء والكثبة بحيث يصون سلامة القراءة الصحيحة لمن يتعلم اللغة ويقراها بها . وهذه ربما أرى أولى بالمشكلات ، ولا سبيل الى أن تكون اللغة العربية علمية لا بعد تدليل هذه الصعوبة ، ولا سبيل الى احياء اللغة وسلامتها بدون حل هذه المشكلة . وليس من اليسير الاعتناء على أساس لهذا الحل ، غير أنى اقترح علاجا سريعا يمكن أن ينجأ اليه ولو مؤقتا في هذا العاصم ، وهو الشكك الكامل للحروف في جميع الكتب ، بل في جميع ما يكتب بالعربية ، ومن كتب وصحف ومجلات . لا للتكسب في حروفها فحسب ، ولكن كذلك لأواخر الكلمات وهو حل لا يقطع صلتها بنراثنا المكتوب من قبل ، كما اعترض على حلول أخرى للكتب على هذه الصعوبة نفسها . وهذا الحل انزم ما يكون في التعليم العام ، وذلك أنا ذا ضمنا قرة سليمة لكل ما نكتب ، فانا نحى اللغة في مجال عمل تحتفظ فيه بأحسن خصائصها في التركيب . والقراءة الصحيحة الدائمة للصوم من شأنها أن تنضج ملكة اللغة بممارسة القراءة لصحيحة ، فتساعد هذه القراءة على تيسير الحديث بعد ذلك بالعربية في المواقف الأدبية ، إذ أن لقواعد التي تلقن كما هي الحال اليوم تقى في نطقها ، موكولة الى الصمدية الذهنية أثناء الحدث أو لقراءة ، مما يتطلب جهدا مردوحا من العلى . ويحدث أن يهرب من هذه الصعوبة بتسكس أواخر الكلمات ، فيسقط الأعراب ، ولا ينجح من هذا الخطأ في نطق أشكال الحروف في داخل الكلمات ، حتى نرى كثيرا من المثقفين بل الكتاب تعينهم استقامة لطق بجملة واحدة صحيحة فيمما يقرءون أو يسطرون . وعهدنا باللمات أننا نستطيع قراءتها

يتعلم قواعد هذه القراءة حتى لو لم يفهم ما يقرأ
 منها ، على حين أنه لا تستقيم لنا لقراءة الصحيحة
 في العربية إلا بالفهم أولاً . فإد انتقلنا من ذلك إلى
 النصوص العلمية كانت الحاجة إلى تحديد النطق
 في الكتابة أمراً

ومن الطرف الأليم لدلالة أن صفاء النثر في
 مدارسنا يقدم لهم الكتب الأولى ليقرعوها بدون
 شكل . فيبدأ الطفل إلى التحمين في نطق الكلمة ،
 وقد يعود الخطأ بهذا التحمين . وقد تحدثت في
 ذلك في بعض رجال التعليم فقال لي إن هذه نصيحة
 رجال التربية ، بالمدى ببساطة من التركيب ! وإذا
 صح ما قيل لي ، فهذه لعمري ثمرة عميقة لم يهتد
 عبقرة أصحاب هذه العريضة التربوية أنفسهم كي
 يسدوها إلى أهل لغتهم الذين يبدون بتعليم النثر
 صور الكلمات بحروفها وحركاتها ، على الرغم من
 صعوبة تلك الصور في لغاتهم ! ..

سيقال أن الشكل المصنوع للحروف عن هذا
 النحو يتطلب كثيراً من البهجات ، ويحسم تغيير
 حروف المطابع ، ويستلزم تعديلاً في بعض صور
 الحروف حتى يتيسر وضع حركاتها القصيرة .
 وأرى أن كل نفقة في هذه السجّل مهما بلغت حمية
 في سبيل هذه الغاية الكبيرة التي لا يدع عن تحقيقها ،
 بل لا بد من البدء بها .

ثانياً : يجب أن نحدد أدوة استخدم بها
 القصيدة في حجرة القراءة جميعاً . . . ونخصها
 المذيع وأصحاب البرامج ، وجملهم قديري على
 الاصطلاح باللهجة ، فإن قصص التراث الأعرب فلا
 أقل من التراث التراكيبي والمفردات . وهذا أمر
 يساعد به على سلامة اللغة واعتبارها ، ثم على سعة
 نغمة البرامج لدى لشعوب العربية التي قد يصعب
 عليها تتبع اللغة الموضعية . ومن العريب أن يستحق
 باتماع اللغة القومية وأساليبها أولئك الذين يفروهم
 الحجل إذا أخطأوا في لغة أجسية يدعون جادتها .

ثالثاً : القيام بحركة تطهير لغة في سبيل
 سلامة التراكيبي ، وفي سبيل تحديد دلالاتها وذلك
 ما يفرضه علينا احترامنا للفتنة ، وللهبتها نسكي
 تصحيح لغة علمية ، وأداة جمالية وأصحة المعالم ،
 محددة الدلالة . وذلك بمراجعة ما جسد من
 استعمالات يمكن إقرارها ، ونبتذ ما يتعارض وأصول
 اللغة الموروثة وقواعدها . وقد بدأ يسرى فساد

التراكيبي حتى في معادل العربية نفسها وكثير من
 حطاء الأساليب للشائعة صارخ شنيع وقد يدو
 حتى يشرب إلى من هم السواد من سدة اللغة .
 وأصرب مثلاً لذلك أخطاء وردت في معالاب مجلة
 المجمع وأشرت إلى صاحبها كما صمى ، مثل
 استعماله « وأما » في موضع « ولكن » . واستعمال
 (بينما) مكان (في حين) أو على حين ، واعترف
 أنها أخطاء دقيقة ، ولكنها خطيرة لا نقرأها اللغة ،
 ويعظم الأثم فيما يوردها على لسان من يعدهم الناس
 حجة في ثقافتهم اللغوية .

وربما . إمداد اللغة بما يعودها من مصطلحات
 علمية وفنية في غير تواف ، ومن غير التناظر الذي
 أعناه حتى بلغ حد التواني والقصور أضح ما يكون
 التواني والقصور ، ويتحقق هذا الإمداد إما
 بالاشتقاق والنحت ، وإما بأخذ بعض الألفاظ
 والمصطلحات الأجنبية لتعريبه . وقد بدأنا هذا
 الطريق ، ولا أطالب سوى المادرة بتلافى انقص
 فيه . ولا يصير اللغة في شيء أن يعتمد فيها بعض
 المفردات المحبوبة . وعصب في هذا المجال أن يتوسع
 في النحت ، ويلحق به بعض كلمات لصيقة بأخذ
 حروفها من عدة كلمات عربية ترمز تلك الحروف
 أسماً . لإحاطة في لاصطلاحات العلمية .

خامساً : فيما يخص المفردات العربية الموروثة ،
 يجب أن تتبع دلالاتها التاريخية في تراثنا الأدبي
 والفكري ، وبدون هذا لتتبع كثيراً ما تفتقر
 وتلتبس بسورها في استعمالها ، وكثيراً ما يحدث
 هذا في الكلمات التجريدية ، مثل كلمة الوطى ، أو
 المروءة ، أو لأربعة . . . وهذا مشروع طويل
 الأجل ، يجب أن يقرأ له التراث كله ، وأن تستقصى
 فيه مختلف دلالات الكلمات التجريدية ، لتحدد
 معاهم الكلمات في مختلف العصور ، وكى تيسر
 الإفادة من هذا التطور في إثراء اللغة والتوسع في
 معاني كلماتها ، واختيار ما يتلاءم من بينها لهذا
 التوسع ، ثم لكى يمكن فهم تراثنا الفكري والعلمي
 فهما سليماً صاف ، ويمكن البدء في ذلك بتحديد
 مفردات كل كاتب أو شاعر ، وبأن قدرته على
 تطويعها للمعاني المختلفة في عصره . ولقد بدأ بعض
 المستشرقين هذا الطريق .

سادساً : لا تكفى القواميس اللغوية والبلاغية
 السابقة ، بل لا بد من قواميس خاصة تسعف في
 الإحاطة بالتراث واتجاهاته ، مثل قواميس الفلسفة

من نقد لهذه البحوث والكتب في المواسم الثقافية العامة .

ثالثاً : تبقى بعد ذلك مشكلات علوم اللغة العربية نفسها وبخاصة في دور التعليم ، وطرق السلب على تطويرها ، ووصلها بالشقاقات لعالية ، واعدادها مما استجبه من علوم لغوية حديثة وكيفية الاداة منها في التعليم العام والجامعي ، وبرود الطلاب والدورسين فيها بما يفهم على التبادلات العنية وفكرية احديثة وطريقة اعداد المعلم الكفاء لهذا كله ، ووسائل تهيشه لاداء رسالته ، سواء في مجال الوعي والعلوم أم في مجال الأدب والفن ، لخلق جمهور جديد يضطلع بمطالب النهضة وتحقيق غايات السورة ، وكل هذه أمور هامة عاجلة لا تكفي في مقدس مهما طال ، ولكني أدعو ، وأنبح في الدعوة لى عقد مؤتمر عام لكبار المشتغين باللغة في البلاد العربية ، يعد له اعدادا طويلا ، وتكون دعائمه ممن جمعوا بين الاحاطة بالتراث العربي ، وهم في نفس الوقت وثقو الصلة بالعلوم اللغوية والأدبية الحديثة ، على الرغم من ضعف ثقتي بهؤلاء منفرقين ، فاس كسر الأمل أن تصبح الجادة باجتماعهم ومناقشهم اطول لهذه المشكلات التي طال بها المهني على جيب لا ينبغي بحال من الأحوال أن سوانى في جنبها في صورة حاسمة جريئة قائمة على دراسات واسعة عميقة .

والأدب ، لوقوفه على مصطلحاتها الفنية ، وعلى تاريخ المؤلفات وما ورد بها من شخصيات وسادج لسانية حقيقية أو أسطورية ، وأماكن ، والأنماط لكثيرة في النماط الأخرى كقنية بسلامه لعمل في هذا المجال الذي يتطلب تعينه كثير من الجهود .

ولا بد من دعم هذا الجانب بقواميس عالية أخرى تروى القارىء العربي بما يظورها من تراث ، مثل الموسوعات والقواميس العالمية للأدب والفلسفة والفن ، سواء منها التريجمة والحديثة .

سابعاً : لا يمكن أن نصير لغتنا مستوية الوسائل تزويدنا بالمصطلحات ، وتحديد مدلولاتها ، في مصيها البادخي وحاصرها فحسب ، بل لا بد مع ذلك من اعدائها بسروبيها بضررات اشترات بعاني في العلم والأدب والفن ممثلة في حركة الترجمة وقد بدأنا بخطوات واسعة في هذا المجال بعض جهود وزارة الثقافة ، وإنه كان لا يربب يتخصب التخطيط الشامل ، وأرى أن يشأ جهاز كبير قوى لهذا التخطيط وتعميده ، وعمدى أنه لا يتيسر متابعه هذ التخطيط وتعينه على ما تشاء إلا بالوقوف على ما يجد في كل الميادين العلمية والفنية ، وأرى به لا تكفي ترجمة قوائم المكتبات ومجلات ، بل لا بد مع ذلك من انشاء مكتبة ثقافية تيسر لما يجمع هيز النشاط في الجامعات الأخرى وفيما يسم إلى الدول الأخرى من كتب وبحوث ، مع عدم جمع ذلك وصحة



وجه من رواد القصة العراقية .. ذو النون أيوب

د. عوني يحيى منصور

نور الدنيا عام ١٩٠٨ في مدينة الموصل في أسرة متوسطة الحال لأب كان يعمل في التجارة هو الحاج أيوب عبد الواحد الذي شارك في الحركة الوطنية في العراق ضد الإنجليز والاحتلال التركي . وكعضو في حزب العهد قاوم الأتراك وشارك في الدعوة إلى مقاومة سياسة التتريك وساهم في إنشاء المدرسة الإسلامية الأهلية وهي أول مدرسة علمت العلوم للطلبة باللغة العربية .

بدأ ذو النون أيوب تعلمه ، شأنه شأن الأطفال الآخرين ، في الملا بجميع الحلة لاقتان قراءة القرآن والخط العربي وذلك على يدي الملا محمود في جامع عبدالله بك في محلة رأس الكور القريبة من دارهم . ثم دخل المدرسة الإسلامية الأهلية بالموصل وقضى فيها أربع سنين واكمل الدراسة الثانوية في الموصل أيضا ذهب بعدها إلى بغداد لإكمال دراسته الجامعية في دار المعلمين العالية وتخرج منها عام ١٩٢٨ كمدون للعلوم الطبيعية والرياضيات . ونقل في خدمة وزارة المعارف مدرسا ثم مديرا في مدرسة متوسطة ثم معاون مدير الثانوية المركزية في بغداد فعميدا لمعهد الفنون الجميلة لثانيا من الموصل كمدرّس للوحة الوطنية التي تشكلت سنة ١٩٥٤ . ولم يرحل توري السعيد لذلك المجلس النيابي فحط مباشرة . وأحيل أيوب على التقاعد فترك العراق وحط الرجال في فينا مواصلا تتبع الأحداث السياسية في العراق . وحين أطاحت ثورة

تحول الرواية والقصة القصيرة اليوم مكانا بارزا في الأدب العربي المعاصر في كل أرجاء الوطن من الخليج إلى المحيط . ولا يمكن التحدث عن هذا الفرع الأدبي في العراق خاصة دون ذكر الأستاذ القاص ذو النون أيوب كأحد رواده ومخترعيه كأحد المبدعين فيه من ذوي الباع الطويل وجلال الأثر .

ارتفع كائنا من كثير من مناهل الأدب العالمي في شبابه وحين نشبت روحه بالإنكار الأساطيرية البلية بدأ يسرد لنا تلك الحكايات والقصص الفنية الرائعة التي قرأناها ولا ريب قرأها بشوق وإعجاب . لقد كان قلم الأستاذ أيوب ، كناقذ اجتماعي خاصة ، سوطا فوق ظهور الطغاة والمتزمتين في العهد الملكي العاسد ومنهلا سحيا للفكر لشبابنا منذ الثلاثينات ولازال القاصريء العربي يطالع كتبه لا في العراق فحسب بل في كل أقطار الوطن العربي . وقد توجست روايته «الدوا الأرض والماء» إلى اللغة الروسية وترجمت بعض قصصه القصيرة إلى اللغة الرومانية والهنكارية . ورغم ندرة ما ترجم له إلى اللغة الانكليزية أو الألمانية أو الفرنسية ، شأنه في ذلك شأن أكثر القصاصين العراقيين ، فهو مع ، في لدى المستشرقين والمهتمين بشؤون الأدب العربي المعاصر في الأوساط الأدبية العالمية . وحديثي الأستاذ أيوب بأنه كان يتراسل مع المستشرق الروسي المعروف كراتشكوفسكي والانكليزي جب في الثلاثينات ويحتفظ بكثير من الرسائل منهما . حياته (ذو النون أيوب) حافلة بالأحداث فقد رأى

الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ بالحكم الملكي، أعلنت الجمهورية العراقية عندئذ إلى بغداد وتم تعيينه في وظيفة مدير عام للإرشاد والتوجيه في مديرية الإذاعة والسمعيون ثم ترك العراق من جديد مكتفياً بمنصب ملحق صحفي في فيينا وهو منذ ذلك الوقت مقيم في براغ حيناً وفي فيينا حيناً آخر .

يعود عهد ذو النون أيوب مع القصة إلى طفولته المبكرة ، فقد بدأ مجيهاً للقصة منذ الصغر حيث كان يتوسل إلى مربيته شروي له المزيد من الحكايات فتستجيب وحين ذهب إلى (الملاء) لم يكتب بما كان يقرأ من جزء ثم بل شئت شوق وانجذب إلى قصص أقرانه وحتى انماحشة منها . وفي أحد الأيام أصابت يده سرا إلى كتاب أصفر الورق كان أخوه نوري قد أتى به إلى البيت فأكب عليه يحل وعمره حتى استجانت له بعد جهد جهيد وكان ذلك أول عهد لكانها بعالم « ألف ليلة وليلة » . ودخل بذلك عالمي الصغير إلى عالم قصص مسجري لا أول له ولا آخر فصار بعد مدة يجتهد القراءة دون الكتابة . وقرأ ذو النون الصغير رواية « غادة كربلاء » لجرجي زيدان وأحبها ثم قرأ « الرواية الايقاظية » لسليمان فيضي الواسلي . وتشتات صداقة حارة بين الطمس المحب للقصص ووالده مربيته وكانت امراء صالحة متعبده تروى له في كل ليلة قصص الانبياء والاولياء حتى فلو فبه الموعج من عيبه حين يسمع تفاصيل مجسمة عن عذاباتهم التي قاسوها . ويقول ذو النون في معرض ذكرياته من تلك الفترة :

« كانت مخيلتي تجسم لي ما اقرأ تجسماً مصل بي إلى حد نسيان حاضري يكمله وذوواني في الوسط الذي اقرأ عنه ، كانت تلك القصص ككثيرات النعمم المسحور نظير بي في ابعاد الزمان والكان وتزل بي حيث اقرأ من وصف وحوادث ، وباللذة السحرية العجيبة ، واني لا تحدى أي خيالي مهما بالغ وبرع في الخيال ان يصل إلى ما كنت اصل اليه من أخيلة عجيبة واوساط غريبة ، أخيلة منتظمة متراصة معقولة » .

واحات قصص الانبياء الصبي البالغ من العمر عشر سنوات آنذاك إلى ورع متدين زاهد لا تنقصه الا اللحية وكان يصلي مع والده في فجر ليالي رمضان وراه الشيخ في جامع المحنة ويترنل القرآن مع المرتلين .

ولم يبلغ الشباب وتعرف على عالم الادب آنذاك وعلى رجال الادب كمحمود احمد السيد وزامل عبدالحق فاضل واكرم فاضل واضع على ما كان يشتر من قصص بصورة خاصة . وبدأ يقرأ ما ترجم من اللغات الاحثية كاليونانية والفرنسية والانكليزية والالمانية . فمن أبرز الكتاب الاجانب الذين قرأ لهم وقاثر بهم القصص الروسي

دمترييفسكي وترجييف وكوكسول وبوشكين ومكسيم كوركي وتشيكوف وشوبوخوف ، ومن الانكليز اعجب بثلاثية « عالشة » للكاتب رايس هجارد وقرأ سويلز ونوحاس مور وجيمس جويس وصموئيل بيكيت ولورنس ودنكز ومن الفرنسيين جول فيرن وبرك واناطول فرانس والعوسى دوديه وبول بورجيه وموبسان واحيل زوك وهو جو وفولتير ومارسيل بريمو ومن كتاب امريكا بسكلمر لويس ومارك توين وادكار الين بو ومن الالمان ياريت ماريا ريمارك ومن الايطاليين البرتو مورافيا . وله مطالعات واسعة في الفلسفة والتاريخ والاجتماع .

والى جانب الاداب الاجنبية قرأ كانها الكثير من الادب العربي وقد ألح إلى القران الكريم ولف ليله ويلة . وقرأ لجرجي زيدان وطه حسين والمازني وسلامة حوسى والمفوطي وهو كثير الإعجاب بقصص سهل ادريس ونجيب محفوظ والكاتبة الحديثة عادة اسمان ولازال وهو اليوم في السابعة والستين يقرأ نتاج كثير من اعصاص العرب في العراق وباقي اجزاء الوطن العربي . ثم يكن ذو النون اول من وضع اللبثات الاولية ليكون القصة الحديثة في العراق فقد سبقه إلى ذلك محمود احمد السيد وابو انشاء الالوسي وسامي خوندو ولكنه حين بدأ الكتابة في الثلاثينات ساهم بصورة فعالة في ترميم ليسر القصة العنية وسمى إلى التاج ادب حي ، يجمع إلى حاجيات الواقع الاجتماعية حاجات الفن ومقوماته . وتتمثل مساهمته في المراحل الاولى بثلاث عشرة مجموعة قصصية نشرها في اثلاثينات والاربعينات ساني على ذكر اسمائها فيما بعد .

اما حياة ذو النون أيوب السياسية فهي حافلة بالاحداث وقد ارتبط مصيره بالسياسة في العراق ارتباطاً مضروب . الا ان روحه المنردة على القيود التنظيمية وتطلعه إلى الحرية الفكرية للمرد خلقت له مشاكل عويصة مع اكثر الفئات السياسية التي اتهم اليها او عمل معها او آزرها .

وكان رد فعل ذو النون أيوب عنفاً حين تمرد وثار على جملة التقاليد والشرائع والموضوعات الاجتماعية السائدة في المجتمع العراقي .

اهم المجموعات القصصية التي نشرها أيوب في الثلاثينات والاربعينات والحمسينات هي : رسل الثقافة ، الضحاح ، صدقي ، وحى الفن ، الكادحون ، برج بابل ، العقل في محنته ، حمات ، الكارثة الشاملة ، عظمة مارعة ، قلوب ظمأى ، صور هتي ، قصص من فينا ، والرسائل المنسنة وهي قصة مستقلة بنصها نشرها عام ١٩٥٧ .

أما أشهر رواياته فهي « الدكتور إبراهيم » التي نشرها في الموصل عام ١٩٤٠ رواية « اليد والأرض والماء » المنشورة في بغداد عام ١٩٤٨ . وقصة « الدكتور إبراهيم » عرض ثلاثية سياسية وهي ذاء مستعصي من أمراض المجتمع العراقي وصورة موظف أندولة الكبر الذي يسخر المصالح العامة في سبيل مصالحه الخاصة . أما كيف ولماذا كتب أيوب رواية « الدكتور إبراهيم » فللقضية أوليات يعود تاريخها إلى أيام بشره لمجموعته القصصية « بروج بابل » عام ١٩٣٩ والتي أثارت فيه وبين وزارة المعارف مشادة أثارت الوزارة به بسببها عقوبين ، أحدهما التوبيخ والآخرى النقل الأدلوي إلى قضاء بعدد في شمال العراق وكان سبب المشادة قصة « نهر التمرة » في المجموعة المشار إليها . أذ تصور البعض أنها تعني شخصا معينا من مسؤولي وزارة المعارف ، تاذله ، أي الدكتور فاضل الجمالي ، وسعى الكاتب ملك يقول في مقدمة الطبعة الثانية للرواية :

« أن من واجبي أن أتوه بأن هذه السيرة ، المكتوبة بأسلوب قصصي ، لا تعني فردا خاصا ، بل تعني فئة كبيرة جدا لها أمثلة كثيرة في بلادنا وفي بلاد العالم الأخرى قاطبة ، وهي تصف نوعا خاصا اسمه بالإنهائية المصرية أو العلمية ... »

وقد استمرت من الاستاذ أيوب في حديثه حين جرى سد في إحدى الإسميات الأدبية بالذات العراقية - فينا فاجاب بأن الحافز الأول لكتابة الرواية كان نتيجة لتصرفات فاضل الجمالي ، إلا أن شخصية الدكتور إبراهيم لا تمت إلى الجمالي إلا بصلة سطحية .

وأنتجه ذو النون أيوب بعد فشله في مشروع زراعي إلى تعرية الأوضاع الفاسدة آنذاك وكتب رواية طويلة هي : « اليد والأرض والماء » ونشرها لأول مرة سنة ١٩٤٨ ولها يتطرق المؤلف إلى حياة الفلاحين ويوسم بقلمه مسحة تكاد تكون شعرية لأناس انهكهم أمياء الحياة وأقسنتهم بتساوتها . فتتوان الرواية ومز يذكركنا بالأفانيم الثلاثة المقدسة للمسيحية . وما « اليد والأرض والماء » إلا أفانيم مقدسة ولكنها دنيوية يرتكز عليها محور حياة الأمة على أرضنا الطيبة العطاة . وبهذه النزعة التقديسية كتب ذو النون أيوب من الفلاحين . ولقد سببت هذه الرواية للكاتب متاعب كبيرة مع حكومات نوري السعد وطورد لسنوات طويلة ومنعت الرواية في الأسواق إلا أن الشباب تناولها سرا وكانت التهمة الموجهة إلى الكاتب هي الدعوة إلى الأفكار الهدامة ولم يكن القراء الشباب آنذاك يهتمون بصحة التهمة بقدر اهتمامهم بما كان ذو النون أيوب يعالجه حتى في تلك الرواية وهي فكرة لمجيد تضال الفلاحين وهم قوى الخير ضد سلطان الملاكين واجهزة الحكومة الخليفة لها وهي قوى الشر . وليس

في الرواية صراع طبقي بمفهومه الماركسي فالكاتب رغم إعجابه الكبير بالماركسية وإيمانه بالحوايب الإنسانية في هذا المذهب الاقتصادي السياسي لا نرى الرا ليدى بصراع الطبقي في أي من رواياته بل بالعكس فقد يكون كاتبنا أول من حاول أن يبين إمكانية تعاون الفلاحين مع الرجوازية المثمنة للعمل على تحطيم سلطان الحكام والملاكين وعملاء الاستعمار في بلادنا ، أن رواية أنيد الأرض والماء « نموذج حي لتأحي طفة الفلاحين وأطقه الرجوازية الوطنية المثقفة وقد وفق الكاتب في عرض هذا الراي بصورة متكاملة مقحة .

ومرت مرة جزر في أعمال كاتبنا وترك العراق إلى أوروبا ثم جاءت ثورة ١٤ تموز سنة ١٩٥٨ فأبديها وعاد إلى العراق وعاش لفترة قصيرة مع تلك الأحداث وانهرت السماسية العيفة ولكنه ما لبث أن ترك الوطن وعاش متقللا بين براغ ولبيا . وكما كان يحز في قلبه آنذاك أن يجد أبناء وطنه يقتلون بسبب التناحر السياسي فلم يثق مكثف اليدين بل صرخ صرخة عالية فكانت رواية جديدة :

« وعلى الدنيا السلام » التي كان عنوانها قبل النشر « الدب ماشية » ولكن الناشر البيروني ابن الإ أن يقرر العنوان فقبل المؤلف مضطرا . في هذه الرواية يعرض ذو النون أيوب بعض أفكاره الفلسفية وأكوانه بأسس يعاد إن أثرت في نفسه الموجهة انعامه من العنف السياسي أنس راح ضحيتها كثير من شيابنا من كل الأحزاب والاتجاهات السياسية ولم يسلم منها حتى الأبرياء .

يقول أيوب في رواية « وعلى الدنيا السلام » المنشورة في بيروت سنة ١٩٧٢ واصفا ما يدور في رأس أحد أبطال الرواية (ص ٦) :

« ها قد ابتعدت ماشية ، أنها ماشية . أن الماشية في اللغة العربية هي أقبى الحيوانات . وأعجبته الفكرة . أن أغلب البشر كلواشي ، يلفون ويسمنون ، ويعنى بصحتهم ليعملوا بكل قوة ونشاط ، ثم يموتون تحت عبء التعب قبل أوانهم ، فيقبرون . أنهم أفعال يضحك على ذقونهم ويمنون بالأماني بعد الموت ، وكثير منهم لا يؤمنون . ولكن أغلبهم يجدون في ذلك عزاء » .

كتب أيوب روايته هذه في فينا وامترجت كثير من أحداث سيرته الذاتية يسير أبطاله وكلهم أناس عابثوه وعاش معهم ووصف عواطفهم وحلها بأسلوب جميل عذب وكاتب فيها مسرح الرواية شوارعها ومقاهيها وحاناتها والنماذج البشرية الحية تتحرك وتنبض بالحياة حين يتناولها الكاتب . فنحن نلتقي بالشباب العرب في مجالسهم المرومة بمقاهيهم المعضلة ونطلع على قصص

حبيهم و يؤسهم وحكايات ممراتهم واحزابهم وتلغني بشباب وشباب من النمسويين والنمسويات ويشتاق « شنت دارك » و (فولكس كارتز) ويعيش ساعات حلساب الفنانين الخاملين من ذوى الهم المترسلة في (كافييه هافلكا) وتجنس الناس في (كافييه اوريا) وتتحول في شارع (كراين) ونستمع الى احداث تدور بين بطل الرواية وبائعات الهوى في شارع (كرنفتر) والاذقة المجاورة له .

واهم ما كان يرسم اليه ايوب في هذه الرواية هو بعد المنفعة السياسي ويرى ان معالجته لموضوع الاحداث السياسية الدامية وتناحر الفئات السياسية تختلف كليا عن اسلوب القصاصين العراقيين الاخرين الذين تناولوا الموضوع . فذو اللون ايوب يصيغ الموضوع في اطار قتي واسلوب قصصي لا يعتمد على امالعات وهدفه المبعوة الى نيل العلف السياسي مهما كان مصدره . وهذا الاتجاه عند كاتبنا ليريد في نوعه ويستحق الفراسة المستعصية وفيه لتفح لنا الروح الانسانية التي يسم بها انقاس ويجعله من اوائى الذين مهدوا الطريق تفكرهم لركب السياسة في العراق يسير الى تالف وتقارب الفئات السياسية المتنوعة والذي راينا كبرته الكثرة في انشاق « الحوة الوطنية والقومية استقدمه » حيث تجمعت معظم القوى السياسية بعمل اشهره معادة حرب الشعب العربي الاسرائيلي كان له نصيب القاسية .

ولم يفت كاتبنا الانفات الى قضية العرب الكثرى في فلسطين والى ماساه شعبيها الذي شرده الاستعمار الاستيطاني الصهيوني مدعوما بالفكر الصهيوني المنظم . قتي قصة « قبل العور ... » وبعده « يمانج ايوب الماساة الكثرة للشباب الفلسطيني الذي حمل السلاح ورفض الهزيمة ولكنه تعرض لا ضربات العدو فحسب بل لطعاعات من اخوته اعرب او ممن حسبوا على العرب . انها قصة تعرض في اطار قتي عددا من العذائين الفلسطينيين الذين يقاتلون ضد اضمحاض من جهة وضد جيوش طاغية عمان من جهة اخرى . وخلال احداث الملول الاسود يصدر الطامه اوامره بشن حرب اداة ضد الشعب الفلسطيني . وهكذا نرى عبور مجموعة قذائية محصورة لهر الاردن الى الشاطئ الغربي للنهر حيث يقف جنود العدو . ويسلم الفدائون اسلحتهم دون كبريتهم وايمانهم شرعية ضالوم . وهنا تبرز المدام القوية سمعة التي حيك خيوطها بعمارة مائنة .

المركة الفكرية بين الصهاينة المعتصمين واعرب اصحاب الحق الشرعي في الارض السلية . يقود الجمرال رئيس الحوة :

— رعايانا يدينون بهذه الاديان الثلاثة فيتوجب علينا ان ندرس دينانهم ، ولكن لم نسميتي موسى ؟

انا هوشي دايان !

— فقلت ذلك على طريقة العران . ان الرعية الحقيقية التي تعنيها هم اليهود ، اما الباقون فهم مستمعرون ، لا حقوق مدنية لهم ، ولو ساويتهم بين الرعايا لخرجت السلطة من ايديكم . فانتم ملازم اقلية وخصوصا بعد النكسة .

اما المنظر الساحر فهو من مناظر بلادي الجميلة ، واني لاحبها لهذا السبب .

انها بلادي ايضا ، فان شئت الاقامة فاجلا بك .

— انت طاريء ايها الجنرال ، وانا اصيل .

وهكذا يستمر الحوار المشحون بالتوتر بين الفلسطيني والصهيوني وبسط امامنا المركة العكرية الحقيقية بين الطرفين .

يدور حوار بين رئيس مجموعة العذائية المسلممه وجنرال اعور في جيش الصهاينة يسط خلالها الكاتب وحدث ما نشر ذو اللون ايوب في عام ١٩٧٤ قصة قصيرة بعنوان « في كهف البلاشروي » التي تدور احداثها في احياء مواخر الهييين في رقاق شريق من اذقة يمتسا حيث يتنقى الحشاشون من الجسسين في احضان المجون اباح وغير اباح . وقد رسم الكاتب في قصته هذه صورة ساخرة طريقة لحياة الشلل الاوربي في عيشهم ووحوشيتهم . وتذكرنا احداثها بمقامات العريري وبطائها بي يركد البروجي وحكايات اوغاد الف اليه وليسة .

فالكاتب يسسل الى كهف الهييين يدافع العضول وحيد المعمره متكررا هيئة متشرد شرقي لا يفهم اللمانية فيستقبله اهل الكهف بالترحاب ويشادركهم صيهم وضجهم ثم يخرج هاربا قبل افترض امره . وفي هذا الاطار الخيالي يفلح ذو اللون في عرض صورة لحياة الهييين بأسلوب هزلي ساخر . وهذه هي احدى وجلساته محبا للكتابة رواية لها .

ومن اصفاله المخطوطة قصة قصيرة بعنوان (ماريا راكوفينا) قراها في احدى (ندوات الازعاج) بالدار العراقية بقينا خلال الموسم التالي ١٩٧٥ . ويروي الكاتب قصة سيدة حبيكية « في العقد الخامس من العمر شديدة الحيوية ، رقيقة ، لطيفة المعشر ، ودودة محاسة ، بها لون داكن شرقي وعيمان سوداوان براقشان ... » تصارع موص السرطان الذي دب في جسمها فتظل تتأرجح بين الحياة وانقضاء ولكنها تشبث بالحياة فتنتج الى قيت باحثه من الامل وتعود ادراجها الى براغ بعد ان يتفق الاطباء على انها ستتموت قريبا . وتعيش (ماريا راكوفينا) اي - مريم ام السرطان - خمس سنوات اصفاية رغم اطباء الشرق والغرب .

يعتاز اسلوب ذو اللون ايوب هنا بالملكة والمرج

رغم أنه يروي مأساة سيدة حكم عليها الإطباء بالموت ولعله هو نفسه في سمة هذه غدا لا يبالي بالنهاية المحتومة ورغم تعدد العمل التي يعاني منها كالثعلب والسكر وضغط الدم فيسفر من موت ويتحداه بانسامة ساخرة كما ربا راكولسا .

ومن أعماله المحطوطة التي اطلمت عليها في ميا روابه طويله بعنوان (ابو هريرة وكوجكا) واعتبرها سفرا أميناً لمسيرة الشخصية وقصة حبه لزوجته الثالثة (صوفيا) وهي نفس بطله الرواية (كوجكا) ولعني هذه الكلمة باللغة الجيكية (هريرة) . أم (ابو هريرة) فهو الكاتب نفسه أي صاحب الهريرة والمعروف أن ذواتون أيوب كان مولد نقطة في طعولته وماتت تلك النقطة وحزن عليها ذو النون الطفل حزنا عميقا وظلت ذكرها عاتقة بقلبه حتى كبر وانفى تلك الهريرة الجيكية في براغ وأحبها وأحبته كما لو كانت روحها هي نفس روح النقطة الصغيرة التي ماتت في الموصل . ويزوي (صوفيا) لروحها يسدوجة طفله ان روحها كانت في جسم نفسه وكانت تصب طفلا صغيرا في الموصل ثم ماتت وعادت روحها في جسم فتاة جيكية براغ فالتقت بدست العمل وقد أصبح رحلا هربا فأحبته تحديدا لعهد أسبق .

ويروي ذو النون أيوب أحداث رواية (ابو هريرة وكوجكا) بدسويه الواقعي المعروف وأخطئه المساهمة في نقل الصور الحياتية ورسم لوحات جميلة موحية بفرحة سكبته . ان من يطالع هذه الرواية يدرك ان اندس رحى شذبهته احياة ، فني بالجناب ، حكيم في أحكامه يشتم سماسي ولا يلبث ان يطلع اوراق درجات الرومانسية حين يتحدث عن انسب والوفاء والموت .

اما الإطار أندي يروي فيه ذو النون قصته هذه فهي انه يشمى رومة اوراق من حديق وأداء الاجل اوصى له بها وحين يفتح الرومة يجد رسالة يرجوه فيها الصديق المتوفي نشر قصته (ابو هريرة وكوجكا) . وهكذا يبدأ القاص بالسرد وتتبع حياة الطفل منذ شبابه الى سنوات النفي والاضهاد السياسي وحتى حلوله في براغ حيث تبدأ قصة حبه لكوجكا وتبدله هي الحب وفي ليالي الشتاء تروي له أحداث حياتها منذ ان كانت فتاة بدمعة حين بدأت الحرب العالمية الثانية والماسي التي عاشتها بعد ذلك .

وهنا يعود ذو النون الى أسلوبه القديم التحيز في مجاليه انصصية الاولى اناء الثلاثينات والاربينات الا وهو النقد الاجتماعي والسياسي الملائع . الا ان هذا الاتجاه الى النقد لا يأخذ بتلايب كائننا فهو لا يلبث ان يعود الى الرومانسية والوفاء والموت وتساخ الارواح

وهي مواضع لم تعدها في أعماله الاخرى . وفي نهاية هذه الرواية نجد ان الكاتب قد ترك موقف الصمود أمام الموت كما وحدها عبد (مارييا واكوفيت) طلة قصة القصيرة . انه هنا يرحب بالموت ويرتاح له بل يذهب الى اسد من ذلك حين يسرد الأحداث التي ستجري بعد موته بأسلوب جميل يعتاز بأسرومانسة المستسافة والتي لم يعدها في يواكير أعماله ولا حتى في أكثر رواياته وقصصه القصيرة . ولتورد هنا السطور الأخيرة من رواية (ابو هريرة وكوجكا) حيث يدور حديث بين امرأة اسفل وصديق له وهما ينفان على زيارة قبر (ابو هريرة) في المقبرة العامة في شراحي فيب

— ما رأيك بزيارة لقبره ؟
— اني دائما على استعداد لزيارته . اني ارتاح الى الجلوس هناك .

ثمة سنجاب في المقبرة ، يتخيل لي انه هو ، اذا ما يكاد يراني حتى يسرع متسلفا ركبتي لينال ما اجلب له من بندق . اني احمل شيئا من البندق دائما له .

وقصصنا اقرب موقف للناكسي ، واشترت باقة من الازهار من اقرب حانوت . ووصلنا مدافن فينا الواقعة على طريق شفيخات . ووصلنا الى بقعة كثيرة الازهار ، وأشارت باصبعها

— هو ذا كوشاري العزيز .

ووصفت بباله الازهار الى جانب اخرى لما تدل . وكانت البقعة حديقة من صنعها هي ، وفيها مصطبة للجلوس جلسنا عليها . وفرحت حين رآب السنجاب مقبلا . واخرجت بندقه لوجت بها له ، فاعتلا ركبتيها برشاقة ، وتناولها بفمه ، ثم غاب وعاد مرة اخرى . فاحدت بندقه بدوري ولوجت بها . فصعد على ركبتي دون وجل ، وحاول ان يأخذ البندقه فامسكت بها دونه مداعبا ، فعض اصبعي عضه خفيفة جدا ، فتركت له الثمرة وعادت تقول :

— هكذا قدر له ان يدفن في فينا لا في براغ ، وسادفن الى جانبه يوم اقصى . ان المكان متسعا .

كانت بلاطة القبر من الرخام الفاخر ، وقد حُط على الرخامة القائمة ، حذاء اسمه المنقوش باللفظ العربية والالمانية ، العبارة التالية بخط اتيق مذهب : ايها الحي المعب ، هنا الراحة الكبرى ، ولعلها السعادة التي تبحث عنها ، دون جدوى .

ورغم طول غياب ذو النون أيوب عن العراق فقد بقي محدثا على سمعته الادبية بين اقراء والباحثين بل ان السحوت الادبية الثمالة لا تغفل اسمه وذكر أعماله .

١ - تخصص التشبيه - ٢ - الاستطراد - ٣ -
الابتعاد بين طرفي التشبيه .

أولاً - تخصص التشبيه

إن التشبيه الأولي التي ألم بالجاهليين : كانت تجري على تشبيه قاصد مباشر - فهم إذا وصفوا العيون قالوا :
إنها كعيون البقرة الوحشية . وقد كان هذا التشبيه حديدًا
نكرا في مرحلة أولى بعدة من شدة أشعر الجاهلي وما عثم
أن شاع في التداول حتى اعتقد قدرته على التعبير والتأثير
فحصل الشاعر الأحمق على تجديد هذا المعنى : محاولاً
أن يضيف إليه بعض المميزات الحديدية فلم يعد يكفي تشبيه
ببني الحبيبة بعيني البقرة الوحشية عامة بل حل يقيدتها
أو يخصصها بوحش وحيد من دون سواها لأنها أجمل تلك
الوحوش . ولقد كان هذا التخصص وحده من وجوه الفلو
الذي تسلمى به شاعر لاحق على شاعر سابق ، حتى تولاه
امرؤ القيس : فخصصه أو حزاؤه من جديد بقوله :

بعد وسدي من أسيل وتفتى بشاره من دحش وحرة مظن
فالو حوش لم لعنن وحرة وحشية بل هدت مطفلة . والواقع
أن هذه الصفة : قد تبدو للوهلة الأولى ، حارجية للقافية
لكنها بعد أن تنصن بها ، فإنها تبدو ذاتية . ذلك أن البقرة
المنطلة تكون عيناها أكثر حياء وعمودية . وهكذا ، فإن
معللاً امرؤ القيس انبهر كانت في تخصص التشبيه القدم
النابع .

ثانياً - الاستطراد

ولقد كان الشاعر الجاهلي ، يتوسل للملو بالتشبيه
الاستطرادي ، مغاليا بالشمس من خلال الاستطراد بالشمس
به ، وهو في ذلك يروي صورة قديمة ، شائعة ، ويصرف
فيها إلى الشمس به ، سرف بوصفه ، يرتقي به على المعاني
الأسبقية فالأخبار من حازه الشكري .

من الدار عمود بالعبي يابها كمداد العرس
أما نعبه بن عمرو الصدي ، فلم يكتف بذلك التشبيه
وما فيه من اقتضاب وتلميح ، فأنشأ إلى وصف الكاتب
الذي يكتب غيرها ، لصوره ، مغاليا بالقرية ، بين الصحيفه
والمطل يقول .

أكتب عليه كتاب بدوئه يميم يديته نبرة ، ومخالف
رجاسه ما كان يسبح سبها ويرجع منه من الصنع طوى
هذه الصورة وليدة الصورة الأولى ، ولكنها غالت
بالاستطراد في وصف الكاتب الذي يعني الصحيفة بكتابه
ويمكن أن ندخل في هذا الباب جميع التشبيه الاستطرادية
التي أسرف بها الجاهليون .

وجوه المبالغة والمنايا بالجزئيات في الشعر الجاهلي

بقلم أيليا الطوي

لست اسمعت النبرة التقريرية بالوصف الجاهلي ، ذلك
لا يعني أن الشاعر وصف الأشياء بحقيقتها الدائبة الخاصة
بل على العكس ، فامرؤ القيس لم يصور فرسه وطرفة لم
يصور ناقه ، بل اتهمنا صوراً فرساً وبقة نموذجيين ،
بمثال لثال الأعلى للأفراس والنياق . وكذلك الأمر في
الحبيبة والمطل والمعارف ، وسائر مظاهر الطبيعة ، فإن
الشاعر لم يكن يحدق ويغرس بها ، ليصورها بواقعها
الحاص ، بل يؤلف فضائل مميزات ويسبها إلى الظاهره
التي يولاه ، أصبح فيها أم أخطأت . وهكذا فإن كل
ملح شهد في الهيبة مثلاً ، إنما هو النموذج الاسمي
الذي لا يمكن أن يصور بشكل أروع ، فالشاعر إذا وصف
عيني حبيبه ، يظفر أكرها بالذات ، بل يصك على عينا
في ذهنه من معاني الجمال التي توسع به العيون ، ليقله
ويهدبه وتضيغ إليه بعض العناصر ، ويحدق بها
أخرى ، حتى يتمكن من أن يفيض ظفيرا بحال لم يستطيع
أحد من الشعراء أن يبعه . فهو لم تصور عيني حبيته
بل عيني الجمال المطلق . وكذلك الأمر في البقة والأفراس
وسائر المواضيع ، فهي جميعاً ، ياق وأفراس مؤلفة
تألفاً بالذات .

المبالغة

ولقد أدت هذه المثالية إلى ما نشهد في الوصف الجاهلي
من مبالغات ، تشدد وتصح في بعض الأحيان ، حتى الأسطورة
والخوارق ، فالشعراء الجاهليون يترددون على المعاني
المنائية وينهارون فيها ، ويكاد أشعر اللاحق لا تتمت إلى
ما يخصص في نفسه من تلك الظاهرة ، بل يقتصر على المعاني
والأوصاف التي سلف يمين مسعه ، تتولاه ويعمن بالصف
بها والمبالاة فيها ، حتى تضاعف المبالاة ، ولم يبق ثمة بده
في المواضيع التي تصدوا لها ، إلا وانكسرت تمضاً وعينا
وقلوا . وهكذا فإن غاية طرفة لم تكن وصف ناقه ، بل
وصف دقة نموذجية مثل ترق في أوصافها ومثالها ، الناقه
التي وصفها امرؤ القيس أو زهير ، ومن أشبه . وكذلك
الأفراس والمطل والحبيبة ، هذه جميعها ، كانت مواضيع
لمجراة الفلو والمستهجن التي ما فتى أولئك الشعراء يكتفون
ويحتدون في تادتها .

ولقد جرت هذه المبالغة ، وفقاً لأسباب شتى أهمها ثلاثة

ثالثاً - الاعتماد بين طرفي التشبيه

وهناك وجه آخر للمباشرة ، وهو أهم تلك الوجوه ، وأكثرها مفاولا في الشعر الجاهلي ، وهو التشبيه الذي بولد المألوفة في الإبداع بين طرفيه ، بالرغم من أن وجه التشبيه يستقيم على ملمح حقيقي بعيد - فأمرؤ القيس شبه سرعة جري حصانه بالحدروف الذي بالبحر الصبي بفتله . وقد توثقت المباشرة من الفرق بين سرعة العرس والحدروف وكذلك الأمر في تشبيه وجه المرأة بالشمس الثلاثة .

وصف الهندسة الفنية

إلا أن هذه المسألة لم تكن تحدي ضرورية للتدرج والتطور في الوصف ، فهي ترتفع إلى ذروة الاسطورة ، ثم تنهار إلى حضيض الواقعية ، يماضي اللاحق السابق ، ويرين تأثيره . بعد جمع طرفي لادنه صورا وتشابها ، توهم القارئ بأنها لا تضام - ثم ما عثم أن ارتد إلى واقعية تسمح في انهائها الصورة التي كان قد أحسد في ترسيخها ، فهو يقول :

أشود كالأراج البران سائها على لأحباء كأنه ظهر يرحل
لقد حمل بغيرها نالسه لتدابع وبحري ، فكيف تكون
الباقية بطئة ، حتى يضطر رآكها أن يجيدها بابتساة ،
ليستحشها من السر ، بيتا هو لا تفك حلال القصيدة
حبيبا يدالي بالعنائل التي تحصد اتصال التناق . ذلك
أنه لا هندسة فنية ، ولا تصميم لنقش الشاعر وهو لا ينظم
الابيات ، بعضها بالنسبة للمصن الآخر ، ين يلهي بها
هديانا وفق ما يتفق له . ومن ذلك ايض ما نشهده في محله
عمر بن كثرتم إذ شبه يمي قومه بالجن لبطنهم بالاملاء ،
لكنه لا يعم أن يهدم تلك الصورة الحارقة المثالية ، ويعنى
آثارها في ذهنا ، إذ يقول

كان يؤمنها من وسهم أمام في الانطباع يرتيب

لا شك أن هذه الصورة تمثل الوصف الجاهلي ، وما فيه من واقعية تخييه ، مقولة ، لكننا لا نسيح هذه الواقعية المبهمة ، بعد تلك الاحواء المحلية الاسطورية التي تدب من ايهاها بها غير المعلقة جميعا .

ولعل هذا التفاوت في الهندسة الفنية ، يستند بالشعراء الجاهليين ، جميعا ، حتى نرى خطرات منه في شعر التابعة وهو أكثر الجاهليين انضباطا وصقلا . لقد شرع خلال مدحه لصعرو بن الحارث ، يصف تعوق حش الفسلسة ، ويسمي اليه اعظم اساطير البطش والقوة ، حتى جعل الطير تدرك بطوخته وعظمته . وبعد أن يعرض لشئناك من الصور الاخرى التي لا تغل حارقة وتمظيها من الاولى ، نراه تنهد الى النسخ والواقعية الذين يحلمان ما اسلف من اساطير المنظمة وأبطش . لقد اعترض ، خلال وسعه لتتال الحدود بقوله .

لهم يسألون النية يسهم بإيديهم يفسر وفك الشارب
أن الصود الهائل المروع الذي كان يصهم من لحظة جعلوا الآن يمانون مصير الناس العاديين ، أصبحوا يفسلون ويقنلون ، بينما كان يدعي منذ حين أنه لا قمل لأحد بهم . تلك كانت الإفة الفنية التي اعصرت هؤلاء الشعراء الذين لم يكن لديهم حدس منطقي قائم ، ينظم تجربتهم ويطور بها مطورا .

الوصف الجاهلي وصف مغاخره وفروسية

ولما أد سمع بواقع المباشرة الجاهلية، سحقت أن التزمه امسالة التي تشتمل عليها ليست غاية بذاتها بل وسيلة للتعبير والتظاهر بانعوق . فالشاعر يصف قومه أو حبيبه أو نفسه أو الحمرة التي يشربها ، لكن يفاخر بها ، ويظهر انها تعوق بياق الآخرين وأتراسهم وحبيباتهم فضلا عن خمرتهم . انها وجه من وجوه انانيته وفرديته . ولقد انضح ذلك غيبة الوصوح في معلقة عنترة ، أو جعل يفاخر سرته للحمرة قائلا

وفد خربت من ادابه ، يمسك ركد الهواجر ، يالسوف اعظم
برحاجه سد ، دس نوره فرت يلهو في انشغال ، عظم
نالا خربت فاني ميهنت مالي ، وفروسي وانلر بكلم
ود بحونه ، قد يصر ، دى وكده علم شمالي وفروسي

إن التوجه المميز في الوصف الجاهلي ، خلال هذه الابيات ، ولا يدع في ذلك ، فان الوصف الجاهلي هو وصف فروسية ، فاعاخر ، يكاد لا يلم الشاعر بمظهر من انظره ، إلا اذا كان وحها من وحده عظيمة وقومه . لذلك راينا أن جميع ما اتم بوصفه سراوى من خلال اسطورة عظيمة حارقة ، حتى أن السيل أو انظر والبرق ، هذه الامور ، جميعا ، كانت سببا للشعير واظهار شدة الاحتمال والتعوق . أو لم يكن وصف الصحراء ، مع ما تشهد فيه من عو باظهار وحشها ، وبعد مدرائها ، وسيلة لاطهار شدة الياس ، والاحتمال ، فضلا عن القدرة على اوكياد اعمال ، لا قمل للآخرين بها .

وهكذا ، فإن الوصف الجاهلي صلو عن نزعة الانانية في تسميته التي كانت تذاب للفوق . لقد كان يصخر بعينه من خلال امتحاره بكل ما يمت اليه .

العناية بالجزء دون الكل

إن المرحلة الاولى التي يمر بها البدائي في تعمه الكون ، هي مرحلة كلية غامضة ، لا تشخص فيها تفاصيل ، ولا تستقر الامامح بعضها عن بعض . إلا أنه يزرع ويتدرج من هذه النواو الاولى ، وتشرع الاشياء تتحررا وتنفصل في ذهنه ، وتتحول من كونها وحدة كلية عامه الى مجموعة من الاعضاء والاشكال التي لها وجود مستقل ، فيفصل رأس الفرس عن جسدها ، وكل عصف في الجسد يتحد وجودا

كاس

هنا في قصر كاسي رؤى لا تقص .

رؤى يحيلها فراخ الكاسي ، أحياء ، ماتم شغلة نولها بها
من زمن متور ، وتريد حولها بقايا سلوات مجت التحف لم
الاتصال بجدران هياكل تلك ليلاتها التلويح والتلويح ،
غير ان في الاتفاقي التلويد التي تطوف في فراخ كاسي تطواف
محموم .

ضحات لاهية تذيب امسي الذي كتته ، وعدي الذي احيته
الآن ويومي الذي ما زال يتسكع الظلمة بالدم واحدة ويصف
من ، تلعب هذا الكلي في صيمومة من جمال نضاج بالذ لون
ولون ، فاصبح وكاتي والقمر والامسي والقدر واليوم وشقة
ساعة لحام لا يعرف ابجي والبقطة لا تملك البقطة .

دعشقي

لورخان عيسى

معينا مستعلا . وهذه المرحلة اسي يعرف بها الانسان على
الكون بالبحريء والتعصيل ، هي اكثر المراحل طولا ، وهي
التي تطبع بمسحة البدائي ، حمما ، لا يميز تثير فيج حياولا
رائما وحاجة ملحة للمعرفة .

والشعراء الجاهليون ، كما بدأ شعركم ، يصبون بالاحراء
والاشكال المتعصبة ، دون اي لوماسد بها بلوها او صمقتها
فهولا يصف القدم بالنسبة للصوره العامة التي تمثل بها
اعرس واسامة . وقد ايت هذه النزعة الى ما شهده في
شعر هؤلاء من اضطراب وتفكك ، وفوضى عبر الوصف
فالشاعر يمرض حيا الى الراس ، ثم يسفل الى الذنب ،
ويعدلده يحاور الى الساق ، ولا يعنى ان يصعدى لوصف
يوسف الراس هو الذنب وما اشبه .

لا شك ان لطبعة البيئة التي لم تعرف الى الهدمة
والانطق ، الرا هاما في هذا الواقع الفني . الا انه اقر تألير
في طبيعة تفكيرهم التي تميل الى التحريء والتعصيل ،
لانها تكشف من خلالها ، الحقائق المحددة . فالتحريء
واسامة المرفه بالتعصيل ، كان بالنسبة للجاهلي صنوا
للتجديد ، كما يفهمه في مصرنا . فكما يرى اليوم ، ان غاية
الفن هي التعمق في التعبير عن الحلايا النفسية ، المعقدة ،
والولوج الى الظلال والتموجات الحمية في عالم الوجدان ،
كذلك كان اولئك يرون ان حاية الفن ، هي التعبير عن دعائلي
الطبيعة ، وتحسيد ناصيلها وحزنياتها . فالفرق اذن بين
التجديد في الشعر القديم والشعر المعاصر ، يظهر في تصدى
الاول العالم الجارحي ، للطبيعة بينما يتصدى الثاني ، للعالم
الداخلي ، للنفس ، واذا عبر عن الطبيعة ، فانما يمر عنها
من خلال نفسه .

وهكذا ، كان التحريء في الشعر الجاهلي ، يعني التعمق
في اكتشاف بواطن الكون وحزنياته . وليس ما شهده
بديهم من امراء وامعان بالتحريء والتعصيل ، سوى
محاولة للتعبير عن بحرهم الكليل . فبقدر ما يحريء
ونكشف انصائص والمساومات ، بقدر ذلك يوغل في
الحرية . لقد كان اسجريء في نفسيه وحياته ، فكأن
طبعيا ان ينقل الى شعره ، لار الشعر ، هو التعبير عن
السنة والانسة .

وقد يحيل للبعض ان الفوضى التي شهدها في الوصف
لم تكن لدى الشعراء الجاهلي ، وانما تولدت لدى الرواة
بلين عتوا بنظام الابيات ، هذا الراي يبدو وجيها ، عامة
الا ان الدراسة الداخية للتصيدة ، تثبت ان الفوضى كانت
في روح الاسلوب ، ولم يحلها عليه الرواة . فثمة ابيات
ظهرت الجملة ، يصف مع بعض ، اتعل الشاعر عمرها ،
انتقالا معاجزا من صبح الى اخر دون تطور او سببة .
ولعل ذلك اشد ما يظهر في اتغال الشاعر اتغالا معاجزا
عمر الست الواحد ، فيسما هو يصف شعر العرس ، اذا به
سفل مناه الى الساق ، واصفا خطوها ، وقد يستك الى
ذكر احدي طائفها ، كما في وصف طريقه ناقته ، اذا انتقل
من شعر يحسها الى شدة ظهورها وسعة خطوها ، دون
ان يشخص ، ترابط فيما بينها . ولئن كان بين الخطوه
وشعره الظهور نوع من الترابط ، فليس ثمة اي ترابط او
سببة بين شعر اللحيين وشدة الظهر ، كما ان انفالسه
عن هذا الى تلك ، بدلا من ان الشاعر لم يكن يصف ناقه
واها اسامه ، وعمرها ، ناديات ، بل يصف باقة مثالية ، سفل
اوصافها ، مما يدركه من الخصائص العامة للسلق الجيدة .

الهدمة والتناسخ

ولعل النعت اشهر الى الاوصاف الذهبية العامة ادى
اسي التناسخ والتقليد في المهاني ، حتى اوشك الشعراء
الجاهليون ان يحتملوا على مثال او نموذج متكرر واحد .
فاذا تصدوا للجمرة ، فانهم ترددون جميعا ، يتشابه
وصفات نقية واحدة . فعيها كالمك ، وشعاعها كفرن
الشمس ، وشوتها تفشي الكؤابة ، ودانها كجماعة من
السودا القراء . ودا عرفتوا لوصف المرأة ، اتفقوا على
ان عيها كمبي القراء ، وجيدها كجده ونمره كالاقحوان
اما اسانها فكانت كالمرد ، ووصفها كالخمرة ، كما ان قدس
كانصن وساقها كالقصة وما اشبه . وهكذا ، فان هؤلاء
وصفوا عرسا واحدة ، وحية واحدة ، وطلا واحدة ، كما
ان سائر المواضيع توحفت لديهم ، حبيب ، فاذا غلطة
امرء القيس ، وسم النابغة ، وحولة طرفه ، تختلف
سماؤهم ، دون ان يحلف شخصياتهم .

ابلي العلوي

وداع آدم الجديد اليوتوبيا بعد زوال الاشتراكية

بيرغيت هوبنر ديك

لكل تصور عن حياة الفضل. فقد كان ما عتناه الإنسان لأول في العصور الحجرية مخالف لما كانت الناس في بلاد ملك الشمس تتفق. ولما عنت في أحياء العمال السكنية في نهاية القرن الماضي. ولعل العلاج حم في العصور الوسطى بالعش في جنة لتمايل لسلطان ليس فيها عسكر يهون ويسلمون. وربما حلم ساكن المدينة في العشرينات من هذا القرن بريف هادئ ساكن. وهذه كلها أمان وأحلام.

أما لتصورات اليوتوبية فهي على خلاف ذلك تصورات عن عالم جديد. أم أن ما حدث في معسكر الاعتقال الباري. أو شفتس. ومعسكر لانغسد لسوفي. رخص عولاك. طردت كل ما فينا من أشواق إلى هذه العوالم الفضلى. كما يرى بعض المفكرين؟ وهل هذا هو أم انه يش نهاية لمحصرة؟ عند زالت الاشتراكية عد الناس في ألمانيا إلى لنقاش عن اليوتوبيا، أو المدن الفاضلة.

اليوتوبيا عند 1810، ديم يترك مجالا لنشك من الحرية بعدد من نخب من سبب لا من تنوع إماميه وسكن هذا الانكليزي في لزعة لإلمانية عتصر شكه هذه جبره المحيية التي لا يعمل فيها الناس إلا مت مبادعت في اليوم على أوصاع حية واقعية تمامًا فقد كان ملاك الاراضي امدك طردوا الملاحين العاميين لديهم من الارض ليحتولوا إلى مراعي للماشية أكثر إرباخ

والتصورات اليوتوبية سات رمضا لدي نك فيه وهكذا عصر عدم ليمية ركب د بعه احلام المسكن في عصر النهضة وفي عصر التنوير باعتبارها وذ فعل على تعسف الدولة المطلقة وعلى مكاسب مجتمع الطبقات. وعلى الاستعلاء ويرى في انروى التي نك في انفرس السبع عشر والعشرين ردا على اليوس الذي سميته الثورة الصاعدة

ويجد على بعد 1200 كيلومتر من موسكو حدثا من احلام اليوتوبيا تحقق: تلك هي مدينة مانتو غورسك، عاصمته

برغم النور رسم بولنه ر سوبوت لمة قدم د سار. وما كات سى دهم عو اسر خدم د حركة لامية. منك على هذه مسحر من لائقاء الى عبيدة. أو مة. و سوبوت و لاصطهاد على الكتيب ديس مدعوس سسبرعير فيجعل من حترع لاوروسين ويعده سب في كثير من مدسي

وتختلف كثير في تصور اليوتوبيا. رغم ان كلهم يصبواصحة. فهي ترجع في صلبها ن يوتوبية حيث نعي «لا يمكن». ي لا الحية ولا ماز. اما المعاجم فتقول ان سوبوت هي افكار وحطط يرى الإنسان انه لا يمكن خصصها. ون عكس يوتوبي هو وفعي.

وبعد أول من وصح التفكير اليوتوبي لفيلسوف اليوناني فلاطون وكان تصور دولة كاملة يجب ايماءه اسعاده دوم. ولا شبه هذه الدولة حبه عدس المذكورة في الكتابيه مقدس. بما يجب من بواع الشجر. وحبز المنظر. وطيبه بضم. وكذلك فعل نوماس مور عندما وضع كنهه





١٩٩٢ هـ - من جسر خلاف كتاب
الديوانية جرحه بومر ١٩٩٢
٩١٨

كهوف، قاعين يصيد الدواب وصيد السمك، أما هوبريس
فتتحدث عن «يوتوبيا على هيئة وحائب» - ما ن نجيب
نحل محلي، «مكتبة من الابدل والخبرة».

ويتفق العلماء - والعلاسة - والكتاب فيما بينهم على انه لم
بعد اليوم هناك مجال لتصور يوتوبيا ذي شكل محدد. ويدل
على ذلك الجهد المبذول بالمعلومات اندي قدمه رشارد ساذغ
في عام 1992، وهو بعنوان «هل اليوتوبيا لتأسيسه
مستحيل؟». ويذهب ساذغ وساذغ هذ اسوع من ليونوب
سب «تصورات لانظمة صغرة» ما فينشر فيري ب
«الاراء السياسية والحسية التاريخية» كاتسفا اماركيس
عصمه انصهر بسوعيه على لرمثله «انصحت الى حروب
اهمه داصه. وحروب عاصه. ولي تمام انصمه
دكتوبريه» ويري انصهر لساري في الحرب بدقراطي
الاشتركي يوهانو شيرس. ان هذا النوع من اليوتوبيا يمثل

مجموعة من لاوهدم ان السعادة والسحر بحققان بعدئذ
عندما تتولى الطبقة العاصلة السلطة. ويتيح مقدار كاف من
لثراء لاحتياجي وان بطريق بى حده كرتة وحره
ومنسمة بالسواد عكس ب عظمة على سس عمليه عاصه
ومباذى نهي بالعرض. وديك على مسودة لرسم. وأنه يمكن
تخطيط مستقبل حياة باختيارها كلا محدد.

وكان من نتيجة انطوح استجبار الى وضع نظمه جديده
حبال بهوده من خشت قعد انصهر حنون لماريس «لتقسيم
الاربع لانس» بى قسهم ملاس انصهر وسبى جنون
انصهر محال امره فخص جرحا الى عدد اكبر من لانس
ويرغم شمس ب «منة مبيون فتيل» انديس فتتسم قاشية
عشر وسيعونه السوفياتية ساذغ الى مجمع اليوتوبيا الى مد
بعيد. واعين، لذلك - في مقالته انفي كتبها عام 1991 بعنوان
«الحلم المدمر» نهاية عصر ليونوب

ولا يقع هذا الرأي من قسب. وهو يحافظ ومعد معداة
صريحة لليوتوبيا. موقع المعاحة. لكن بدمر سديم ع
ثى يص «حياه بوعيه لا ساذغ» ان ساذغ
ذات المجتمعات بشرية مد عصر حدي وحتي اسوم

لغش دور ان تعتمد في ذلك على واذ عاذر انصهر
ويرى سديم عر تأكيذا لتجفظته. واذو امدح محترس
في ضمح في تصرف الابدل مد لوحيد. قس بدمر
تصرف «صغره» لمدى قسم بالستير ب. قعد تصرف اكبر
لانس في موقف متوتر غابه لنور تصرف على قدر علان
من التهم والتعلل. قلم تقم في الغرب مسيرات وعصية
رقب ليد الرايب. ولا اقيمت مجمعات كبريه خشية الارواح
الزاع.

وم بدمر نفس بيونوبس ليماريين بسعود لاشراكه في
الاتحاد السوفييتي مد. فحرم ميم وزير لبيبة في حكومة
قس. يوسكا فينتر. وهو من حروب خضر. فبلا ان
انصهر لا ساذغ اعلام من ملعه دمعالم الاخر
ووحدت محه «ذر لانس» اصداه واصحه وصوبت شديد على
ديك في فرنسا. من مثل «ماركس! انصهر في حاحه نيك».
و «ان عاذر با ماركس!» (نظر لعدد 1992/47).

ولا يجرى لقور على هولاء فقط. واما على «الاشتراكيين
لمهدين» على حد بدمر هارميس. قهم انصهر يسكور
اليونوب مساك ساذغ. ويعول دمعالم في السبسة. اذيع
ببشر. نه لولا سوز لي حياه فصل لحسنا «اليوم في

شرعیه عنی محاسبات غیر ساده - دعای ضرورت من
یعنی مارکس؟

لکن هارمنس - عنی نه حق - لا بری مارکس من
مروسته کلی - لهذا انیسوف پیقد مارکس لا - خروج
نام علی انقضای اعمیه نظریه جاء بصفت بیجه باقی
من ضعف و نقص مارکس هم بالعین تصدعی و بی
نقصات - و عقل عن مکانار - لحکم باسوف - و نه بری
دوبه لادور - اعتبارها ديمقراطیه مسله

و نه کار - حد بحث مارکس و انهم نهما یونیوس لسهما
دلک - د کار بعدی حالین و سکهما کار عن فدایه
نهما استطای علما اثبات حسمه ان ریخته لانتصار
انشیوعه

نهج سبک طایفه لاس عن انیوتوب نوم؟ هدی بیدو -
عنی نه حق - حاتی هارمنس - د آر انیسوف مسنده
بالطبعه لغامیه قد سبب تعدث ان رنه انلیکیه خاصه
د بستی نه حد کره - انیسوف - و ان لعل نه بعدش فود
و رد عنی مارکس حسمه «فهد لتصور المستعبرم یجدد
سهمین فهد» هم کذلک الحركه العالمیه الاورپیه

و اثر بی برنه خدای بی دلک - فی بصورات دت اهداف
حاجه عدت - نه بر فی تاریخ لعدم - انشیوعیه لسوفیاتیه
د سیه رنه سیه الایطانیة والوطنیه الاشتراکيه الانسیه
سندیه نه سیه فی المصلحیه الاشتراکین لانتقراطین
فی عرپ؟

ومد بعد: یصبح ایریم فستمر «ان مرتاب» (بالدعای
و سیریه) - «نکر» «دور» سیدی عن مد - عدد - سیریه
نیوویس لدرین سیریه اعدی عنی نه هو حی - فی عالم
و عنی ما سکر تعبیه من دیک؟ و مدخل فی هدی باب عد
رولف شمیر - نه هو مدخل فی اسوبه کثر من من
الوضع فی انعم الناسیه - العصر - نه المساکن - لعدیه
الادمن - لرعه انکوقراطیه - عروپ

اما الاساسیه سلیط غرومیش و نه کاوشان فتریه «نه فی
حاجه لی یونیوسا مویه مویه» فی حق بری عد اسبابه
هیرنه مویکر - ال اتحاد القنده سب الیوم فی دمن
اسفیکر بیدین - ولی امرار القنده عنی اسمن من ارفیه
نابیه - و سیر فستمر علما متحد نیوویس ایوم - نهی
عدد «کثر عرپ من امم» و نه دیمطیه علی مسوی
الماعد - و کثر ادراک لاهمه ایسه - و سیر لرعه لامرکریه -



انیسوف دلاور - بیدو
بجست و هم من لاس

بصورات لاهمه - بعض عن خصوصه لاسان خصوصه
تعبیه

و سیه لاسیه هی نه کار نه هو نه - نه
و فود متحد و سلیطه و وحدت لضر الممارسه مصداق
عنصه بعضه بعض لدری الاحیه عنی هدی سوال فستمر
عنی فدایه نه ان تصبی ضرورت لی نام نظمه مسنده
هو لا بری نه لا بصورت لاهمه عنیه یخاور فی
مرد نام نه - ان عرف کفلی سیرنه نکره و معکر
لامد - رجس عولاک - لا من خروج عنی من هدی
لاهمه - و نه هی نهجه مسطه لاشترکی

نه فستمر فیمصر عنی ری فستمر نه سیه
مصور فستمر عدده انعم - نه توو الامن ای تصور
مستمر قص هو لعل فی لاسداده - کار سکر القور ان
هلم لسیح نه سبب فی نه شعوب غیر مبیحه
ناکمه و کذلک هارمنس سکر نه سکر نیوویس و لارهاب
«مصریه افرا» لا نه مه - کافیر «لشقه» فلا احصوه
نهی نه نه سیر دلاسل فی اسرکیه لسوفیه - ولا
کخط لاشترکیه عنی نه سالیس ای عدده برید صیه

وسائل تعريف العرب بنتائجهم الأدبية الحديثة

بقلم بدر شاكر السياب

التي تدفعه بها أو تنقيه أو تقضي عليه قضاءً مبرماً . ولست أقول جديداً حين أقول ان الشر يشتمل اليوم - ايشع ما يشتمل واعطر - في الاستثمار وقواه وما يعتمد عليه من ثبات . ولكني يبدو قولي هنا صحيحاً بالنسبة لجميع الذين تحتضن ارواحهم في مصدر الشر اعيد صياغة هذه العبارة فأقول : ان ايشع قوى الشر واشد جتوده خطراً يمثّلون في الاستثمار والمستثمر وفي الظلم الاجتماعي والظالمين وما ينشر اولئك وهؤلاء من وباء وبلاء .

وقد كانت وظيفة الادب او بالحرى وظيفة الرائع منه - تصوير هذا الصراع القائم بين الشر وبين الانسان وما زالت تلك وظيفته حتى يومنا هذا . واود ان ابين ناحية مهمة هي ان الاديب حين يصور هذا الصراع لا يقف منه موقف المتفرج المحايد - لانه انسان قبل كل شيء - فالقصة اذن قصته والمعرفة معركته . وهكذا كان الادب وما يراد به سلاحاً من اسلحة الانسان التي شق ويشق بها طريقه نحو حياة افضل . وكان الاديب العربي واحداً من ادباء العالم الذين ادركوا وظيفة الادب منذ اقدم العصور . واذا قرأنا الشعر الجاهلي (وهو) ما وصل اليه من تراثنا الادبي) وجدناه شعراً تكاملت فيه كل العناصر التي يتكون منها الشعر الواقعي او اكثرها على اقل تقدير .

ولم تقتصر واقعية الشعر الجاهلي على تصوير الطبيعة التي كانت تحيط بقاتليه ولا بيان العلاقة بين الرجل والمرأة في ذلك العصر ولا وصف العادات والتقاليد بل يتعدى ذلك كله الى ما هو اجل وابعد اثرأ في حياة الانسان . لقد نزل الشاعر الجاهلي الساح يصارع البشر وقواه في حلة المصارعين - بحسب فهمه وفهم مجتمعه (القبيلة) للشر وقواه . فقد يكون الشر متجسماً في قبيلة تغير على قبيلة الشاعر او حرب يهتف فكانت ذميمة او في غيبل لا

قبل ان ابين الوسائل التي اراها كفيلة بتعريف العرب بنتائجهم العربي الحديث ، اود ان اتحدث عن النتائج الادبي ذاته ليعرف زملائي الكرام وجهة النظر التي سينطلق منها رأيي في تلك الوسائل فيكملوا من وجهات نظرهم الخاصة ، ما في كلمتي هذه من نقص ، لنصل بعد ذلك الى العاية التي هدف اليها المؤرخ وهو يعالج هذا الموضوع في حلة ما يعالج ..

لو قصص لنا ان نطلع على الآثار الادبية التي قال الزمن فيها كلمته بأنها رائعة خالصة ، لوجدنا ان سر خلودها وروعها كامن في انها جعلت من الصراع بين الانسان وبين الشر وقواه موضوعاً .

ولنا في الاوديسة والانيادة والكوميديا الآلية وما كيث وفاوست والفردوس المفقود - وهي آثار ستة للشعراء الستة الذين جمع النقاد على اهم اعظم شعراء البشرية الذين لا ماسح لهم - خير شاهد . فهذه الآثار جميعاً كانت تصويراً لهذا الصراع ، فربما الشر متشكلاً في الآلهة الخاقدة القاسية وقوى الطبيعة الغاضبة او في الساحرات الخبيثات اللواتي كن رمزاً للاهكار الشريرة التي تعمل في نفس الانسان او في مستوفليس وهو يساوم فاوست على روحه او في بعض البابوات الذين خانوا رسالة المحبة والسلام والحكام الذين ظلموا الرعية واستجاروا كيدها او في ابليس الذي اخرج آدم وزوجته من الجنة .

ولسنا في حاجة الى القول بان تاريخ الانسان كان وما يزال ، صراعاً بين الشر وبينه ، وبأن التعبير الادبي عن هذا الصراع انما هو تعبير عن الحياة او ادب واقعي بعبارة اخرى .

ولئن ظلت البشرية احضاباً طويلاً وهي ترى الشر وتلمس آثاره ولا تفدري من اين يأتيا ، لقد عرفت اليوم على حقيقته وعلمت من اين يجيء . عرفت - تبساً - لذلك للطريق



الاستاذ بدر شاكر السياب

يبدل للأخريين من ماله أو جبان لا يبذل ثم من نفسه أو طاغية
يسوم الناس خسفاً .. إلى آخر ما قارعه الشاعر الجاهلي من
صور الشر العذيلة .

وجاء الإسلام فعرف وظيفة الشاعر خير معرفة . ولو
وقفنا برهة عند الآية الكريمة (والشعراء يتبعهم الغاوون -
لم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا
الذين آمنوا وعملوا الصالحات) لوجدنا فيها أعظم توجيه في
وظيفة الأدب . بل إن كتابنا الخالد - القرآن - كان محد ذاته
أدياً بلغ من السمو مثناه . ومن فضول القول إن نذكر أنه
الأدب الذي جمع بين أروع أسلوب وأبلى غاية

ولو تتبعنا تاريخ الأدب العربي منذ نشأته الأولى حتى
يومنا هذا لا لقيناه - في أروع مظاهره - أدياً واقعياً أو
ملتزماً أو سمياً ما شئت من الأسماء التي تدل على أنه كان يدعو
إلى الحق والخير والجمال ويكافح الشر والباطل . وهو الأدب
الذي ينتصب فيه المثني طوعاً شائعاً . وما كان المثني إلا
عربياً ثائراً تمرد على الأوضاع السيئة التي كان المجتمع العربي
يشهق فيها - رأى عرباً ملوكها عجم وأرانب مفتحة عيونهم
نياماً ، فأنى وتمرد وعنى على من عنى . ولم يكن سيف الدولة
الذي وقف المثني عليه أروع شعراء بطل المروية المكافحة
من غارها الواقعة بالمروية لجيوش الروم المتشددة على
حدودها ؟ وإذا ذكر المثني فبادر (المعري) إلى اللعن في
الحال . ولم يكن المعري إلا داعية من دعاة الحق والخير
والحب والعدالة الاجتماعية . وكان الجاحظ أول أدب عربي
نزل إلى السوق فصور لنا أحوال الشعب تصويراً يفيض
بالصدق والحياة بأسلوب حسناً إن نقول فيه أنه أسلوب
الجاحظ . ويقتني أننا لو جردنا أدبنا العربي من هؤلاء العالقة
الثلاثة لعاد أدباً باهتاً لا يمكن أن ينافس على قنميه بين آداب
الأمم الكبرى . وهناك ظاهرة لعلنا كنا عنها غافلين ، هي أن
الشعوية والأدب الداهي الماخن كانا يتمشيان يداً بيد . ولم
يكن من باب الصدفة أبداً أن يكون بشار و أبو نواس ومسلم
ابن الوليد - وكلهم من القرس الشعويين - رسل الشعر
الماخن الخليل .

يقين من كل هذا أنني من دعاة الأدب الواقعي أو الملتزم
أو سمياً ما شئت ، فأن ما ندعوه وردة يبقى وردة وإن سميناه
باسم آخر كما يقول شكسبير . ولكن الواقعية التي ادعو إليها

هي الواقعية التي تحدث عنها الناقد الشاعر الإنكليزي الكبير
ستيفن سبندر في محاضراته القيمة عن « الواقعية الجديدة والفن » .
يقول سبندر إن الفنان الحديث أصبح انطباعياً وسريالياً
وتكعيبياً ورمزياً في محاولته المادفة إلى إيجاد انسجام بين ذاته
و ذات المجتمع - ولكنه أبقى لنفسه أن يكون من زمرة
الطبعيين الذين يتقلون الواقع نقلاً فوتوغرافياً . ولم يلبث
الفنان الحديث حتى اهتدى إلى مخرج - كما يقول سبندر -
وقد وجد هذا المخرج في الواقعية الحديثة . وهي في رأيه
تحليل الفنان للمجتمع الذي يعيش فيه تحليلاً عميقاً فيه أكبر
عدد مستطاع من الحقائق التي يدركها بنفاذ بصره - ولأنهم
بعد ذلك وجهة النظر التي ينظر منها ما دام تحليله كذلك . فقد
حلل الشاعر الإنكليزي ألفرد ت. س. اليوت مجتمعه بل المجتمع
الأوربي كله تحليلاً عميقاً صادقاً فيه الكثير من الحقائق - في
قصيدته الرائعة (الأرض الخراب) التي كتبها في أعقاب
الحرب العالمية الأولى . كما حلل جون تشينبيك في قصته
الإنسانية الرائعة (عناقيد الغضب) مجتمعه الأمريكي تحليلاً
عميقاً صادقاً فيه الكثير من الحقائق .

ورغم أن الشاعر الإنكليزي الكبير انطلق عن وجهة نظر
دينية وإن الروائي الأميركي الكبير انطلق عن وجهة نظر
اشتراكية فالقصيدة والرواية رأتان من روائع الأدب
الواقعي الحديث .

ونأتي إلى النتاج الأدبي الحديث في وطننا العربي فنجد
ينضوي بصورة عامة تحت أصناف ثلاثة: وقفي أو ملتزم
بالمفهوم العام للواقعية والانتماء ، وعمايد ، ومنحل . وقد
عممت في هذا التصنيف تيسيراً لأبحاث .

أما نتاج الواقعي أو الملتزم فهو في كثير من الأحيان خلو
من الفن أو بعيد عن المعنى الصحيح للواقعية والانتماء .
والمفاهيم السياسية والقصص التي كانت جذيرة بأن تكون
مقالاً افتتاحياً في جريدة تملأ مجلاتنا ومكتباتنا وإذاعاتنا .

ولكن ذلك لا يعني خلو أدبنا الحديث من نتاج واقعي ،
بالمفهوم الصحيح للواقعية ، يبلغ حد الروعة أحياناً . وحسبي
روايات نجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبد الله وقصص عبد
الملك توري شواهد على ذلك . والحق إن الروايات والقصص
الواقعية الناجحة أكثر من الشعر الواقعي الناجح .
والواقعية التي نريد هنا هي التي تتبع من نفس الأديب .

وبعبارة أخرى أننا لا نريد من الأدب أن يكتب أدباً واقعياً إلا إذا كان مؤمناً بأنه الأدب الذي يحقق الأدب ذاته بكتابته دون سواه ، لا أن يكتب عن خوف من لوم أو اتهام بتقصير ولا بجسارة للتوق العام ولا عن طمع في الشهرة .

أما الأدب المحايد فاقصد به الأدب الذي يكتبه الأدب في معزل عن الأحداث العامة الجارية من حوله - دون أن يكون له أثر ضار في مجتمعنا العربي . وقد يعترض معترض فيقول ليس هذا الأدب محايداً ، فإن قصيدة لك (النهر المتجمد) لميخائيل نعيمة - أو (حولي عينيك) لعبد الرحمن الخميسي تعد حياتنا الفقيرة باحتفالات من الفنى وتعلمنا درساً في تذوق الجمال نحن في حاجة إليه - فالاحساس بالجمال يفجر ينابيع الخير . ولكن مثل هذا الاعتراف يرد نفسه بنفسه . فكون الاحساس بالجمال يفجر ينابيع الخير في النفوس هو بعد ذاته مسبب يدعونا الى المتابعة بالأدب الواقعي . وها نحن اليوم نرى الإنسان العربي يحيا حياة ابعد ما تكون عن الشعر والجمال . انه بصورة عامة إنسان لم يحقق ذاته بعد . وعلينا - نحن النخبة التي استطاعت ان تحقق ذواتها الى حد ما - ان نعينه على ذلك ليستطيع من بعد ان يتلوق الجمال في الطبيعة وفي الأدب وفي كل وجه من وجوه النشاط البشري تلوقاً يليق به . فللمسألة إذن مسألة توقيت . ونحن اليوم نخوض معركة يتقرر من فوزنا او خسارتنا فيها وجودنا كأمة ذات فن وحضارة ورسالة - او فتاوتنا كشراذم من البشر هي الى السوام أدنى . ويمثل امامي بهذه المناسبة مشهد من الانتادة (وهناك مشهد شبيه به في الاوديسة) انتهى عليه النقاد لما فيه من صدق وحقيقة . فقد غضب البحر وهاجت غواربه ورياحه حتى لم يبق من سفن انبيد في هربه من طروادة بعد ستولها الا اقلها . وابتلع اليم طائفة كبيرة من رفاقه . ثم هدأت العاصفة وجتحت السفن الباقية الى الشاطئ ونزل البطل وصحبه الى البر جاثعين متعبين . حتى اذا نالوا قسماً من الشبع والراحة تذكروا رفاقهم الذين هلكوا فطفقوا يبكونهم احمر البكاء .

ويقول أحد النقاد وهو يعلق على هذا المشهد وما فيه من صدق وحقيقة ان البكاء ليكون ترفاً لو ان انبيد وصحبه كانوا قد يكوا رفاقهم قبل ان يطعموا ويبيهرحوا . والإنسان القلق المهتد في وجوده غير قادر على مثل هذا الترف . ولا اغالي اذا قلت ان الأدب الذاتي في هذه المرحلة من

حياة امتنا ترف لا غير . وان امة تمنح الى الترف وهي تخوض معركة المصير لمي امة امرها الى خسران .

وبقي اللون الثالث من ألوان نتاجنا الأدبي الحديث ، وهو الأدب المنحل . وفي الوصف تقسيمه الى فرعين اولها الأدب الذي يدعو الى اليأس والخرقة ، وامثله في ادبنا الحديث وخاصة في الفترة الاخيرة قليلة جداً . ولعل اكثر الأدب السوداوي اليأس هو الذي يكتبه الشباب المراهقون . ويأسهم في الغالب يأس مبعثه الأخلاق في الحب . ولا يشكل هذا الأدب خطراً كبيراً لرداءة نماذجهم ولانه لا يرتكز الى ركيزة فكرية في قنوطه ويأسه . اما الأدب اليأس يأساً ينبعث من موقف فكري معين ، فهو ايضاً قليل الشيوع في ادبنا الحديث وهو يصدر - اغلب ما يصدر - عن ادباء من الشيوخ ماتوا ادبياً وتحلقوا عن ركب التطور وان ظلوا يعيشون على بقايا مجدهم الذي حصلوا عليه في صغر الشباب والسنوات القلائل التي احببته . وهم قلة والحمد لله . ولم يعد لهم من القراء سوى عدد ضئيل ، الكثيرة الكاثرة منهم من معاصرتهم في صغر شبابهم وما تلاه من سني الشهرة والانتاج الغزير . ولكنهم ما زالوا يشكلون خطراً اكبر من الخطر الذي يشكله اليأسون المراهقون .

أما الفرع الثاني من فروع الأدب الانحلالي فهو هذا الأدب الماجن الداهي الذي يملأ المكبات وتتناقله المجلات ويقتل عليه المراهقون والمراهقات وسواهم من الشباب اقبالاً هو الخطر كل الخطر . وان هذا النمط من الأدب اقل ظهوراً في الشعر والفنون الادبية الاخرى ، منه في الرواية والقصة ، القصيرة والطويلة . وهو ادب لا يترفع عن دغدغة الاناث البهيمية واثارة الشهوات السفلى وافساد اخلاق الجيل الطالع في سينما ان يصيب اصحابه شيئاً من المال او الشهرة .

وان انتاج ادب كهذا هو نوع يشع من انواع الجريمة - لا يغير من ذلك مكان ولا زمان . بل ان انتاجه في بلاد كوطننا العربي وفي مرحلة كمرحلتنا هذه يرقى الى درجة الخيانة . فالأغراء الذي فيه والرواج الذي يلقاه نتيجة لذلك يجعلانه اشد خطراً من ادب اليأس والخرقة ...

هذه مقدمة كان لا بد منها ومن الاستغاضة فيها لتعرف اي - للفتة على الصفحة ١٠٢ -

وسائل تعريف العرب

— تلمة المنشور على الصفحة ٢٢ —

نوع من النواحي التي يحتاج إليها يستحق أن يتفق عليه العرب من أوطانهم ويشد الأدياء رحابهم من أقصى أجزاء الوطن العربي حينها كان .

واقعية الأدب هي بحد ذاتها وسيلة من وسائل التعريف به . ولهذا الواقعية عمل مزدوج في نشر الأدب بين الجماهير العربية . فهي ، من جهة ، عامل من عوامل نضج الأدب بالإضافة إلى عوامل النضج الذاتية الأخرى ، كإصالة الأدب وغنى تجربته الشخصية وخصوبة ثقافته . ولنا حاجة إلى القول بأن الأدب حين ينضج قابل إلى الانتشار من تلقاء ذاته بين الجماهير العربية في حدودها الحالية السياسية أولاً ، ثم في حدودها العربية الكبرى بعد ذلك . وتضرب مثالا على ذلك بأن القراء العرب في كل قطر عربي تقريباً يعرفون إنتاج كل أكبر أديب في بقية الأقطار العربية . ونحن انتقل من التعميم في المثال إلى التخصيص إذ ذكر الجواهري شاعر العراق الأكبر الذي لا يعرف القراء شاعراً عراقياً سواء مثلاً يعرفونه . كما أن واقعية الأدب (أي تبينه قضية الجماهير العربية) تدفع الجماهير إلى تبينه بلورها .

وحيث نستعرض كلامنا السابق كله يتجه لنا أهمية النقد الواعي كوسيلة مهمة من وسائل التعريف بالأدب . وقد رأينا كيف يحلّ تاجنا الأدبي الحديث بالكثير مما يعود على امتنا بالعبث والفساد ، وما يتوجب علينا أن نحارب . وأن أيكال عناية أي لون من ألوان الأدب إلى الدولة — إنما هو تسلط للدولة على الأدب وأنه لتسلط قد تستغله الدولة في عارية الأدب الواقعي الذي ندعو إليه . وليس هناك سوى النقد من سلطة تتدب للقيام بهذا الواجب المقدس وإعني به عارية الانحيازات الضارة في الأدب . والنقد ، بعد ، عامل من عوامل الموضوعية لانضاج الأدب وبالتالي نشره بين الجماهير العربية . وقد درس مؤتمراً هذه الناحية حين بحث في العلاقة بين الأدب والنقد فلا حاجة لنا بتكرار ما قالوه .

د - الأستاذ سيف الدين الكيلاني الأستاذ قنوي طوقان ، دكتور المملكة الأردنية
هـ - الأستاذ محمد نعمان ومندوب محمد فهد
و - الأستاذ عبد العزيز الزركلي والأستاذ عبد الله بالخير ممثلين للمملكة السعودية
ز - الأستاذ إبراهيم الميرغني
ح - الأستاذ عبد العزيز حسين
ط - الوفد المصري للمؤتمر الثاني
وسترك المكتب الدائم اختيار مندوبين عن بقية الأقطار العربية
موسم ينشد المكتب الدائم اختيار مندوبين عن بقية الأقطار العربية
السبائي ومحمود أمين العالم .

٩٥٠ يصدر المؤتمر في هذه التوصيات كلها عن الاستناد بأنه ما من شيء يساعد على تحقيق هذه المهام أكثر من أن يدرك الأديب نفسه مسئولياته الملقاة على عاتقه نحو مجتمعه ووطنه ومهنته وذاتية وإنسانيته ، وأن يكون ألتاجه الأدبي متيقناً من هذا الإدراك .
١٠٥٠ يجب المؤتمر بالأدياء العرب الذين لم يقدر لهم أن يشاركوا في هذه الدورة أن يسلوا مسئولياتهم على تبنى هذه التوصيات والاشتراك في تحقيقها .
١١٥٠ يبحث المؤتمر إلى المفكرين والأدياء في العالم كله غذاء يجب بهم فيه أن يناسروا قضايا الوطن العربي التي تدافع بها الأمة العربية عن مبادئ الحق والعدالة والحرية العريضة على كل مفكر وأديب .

وبعد تأمل المؤتمر يرفع إسمي أيات الشكر إلى صاحب القاعة رئيس الجمهورية السورية على كرم زعائمه للمؤتمر .
ويقدم الحكومة السورية ولوزارة المعارف خاصة خالص تقديره على دعوتها ليعقد هذا المؤتمر وعلى ما بذلته من جهود في تنظيمه وإتجاهه .
ويتوجه بالشكر للحكومة الجمهورية مصر على دعوتها ليعقد مؤتمر الأدياء العرب الثالث في مصر ويصلي عليها أن تشترك في اللجنة التأسيسية لإعداد هذا المؤتمر أدياء ومفكرين يمثلون بقية البلاد العربية .
هذا وقد قرر المؤتمر في ختام جلساته تأليف مكتب دائم للمؤتمر يتولى أعضاءه إعداد المؤتمر الثالث الذي أعلن أنه سينعقد في القاهرة في العام القادم .
ويتألف المكتب من الأستاذة يوسف السباعي ومحمود أمين العالم (عن مصر) هجيت الأثري وكamal إبراهيم (عن العراق) الدكتور سليم حيدر ورثيث خوري (عن لبنان) خير الدين الزركلي وعبد الله بلخير (عن السعودية) سيف الدين الكيلاني وقنوي طوقان (عن الأردن) إبراهيم الميرغني (عن البحرين) محمد أحمد نيمان (عن اليمن) عبد العزيز حسين (عن الكويت) الدكتور قسطنطين زريق وفؤاد الشايب والدكتور شكري فيصل (عن سوريا)



في جلسة على شرفة فندق بلودان : الأستاذة فؤاد الشايب ، محمد سعيد السليم الدكتور جودة الركابي ، علي الحلبي ، طاع بعلقي ، محمد صالح ، الدكتور سهيل ادريس ، عائشة طرجي ادريس

واظن الاساتذة الكرام ممن حاضروا أو ناقشوا في موضوع الاديب والدولة أو عقب عليه وصاغ التوصيات بشأنه قد تحدثوا عن ضرورة تشجيع الدولة للاديب وتأمين الحرية له . وقد وفوا بالموضوع حقاً ، فليس في الآن غير التأكيد على ما ذهبوا اليه باعتباره وسيلة من وسائل تعريف القراء العرب بأدبنا الحديث . ولكن وضع الشعب العربي الراهن في انه مؤزح في دول عديدة ، تتفاوت فيها نتيجة كل دولة منها لادباء الدول العربية الأخرى ، من حرية وتشجيع . . . أقول ان هذا الوضع يجعلنا ننظر الى موضوع العلاقة بين الاديب والدولة من زاوية أخرى ، بالإضافة الى الزاوية التي نظر منها الاساتذة الافاضل الذين بحثوا في هذه العلاقة . فحين نفكر في وسائل تعريف العرب بنتاجهم الادبي الحديث ينضأ امامنا نوع جديد من انواع العلاقة بين الاديب والدولة . وهي علاقة بين الاديب وبين دولة ليست بدولته . فهي لا تستطيع ان تصه بأذى مباشر وليس لها عليه من سلطان مباشر . وأقول سلطان مباشر لان لها عليه في الحق سلطاناً غير مباشر - فهي تستطيع مثلاً ان تمنع كتابه او مجلته من دخول بلادها اذا ارادت ذلك منعاً يضطر الناشر ، أحياناً الى تشذيب النسخ الادبي او تعديله وفقاً لاهوائها خوفاً من الحسارة المادية التي قد تستجلب بدورها الى خسارة ادبية .

ان وضع التوصيات وحده لا يحل مشكلة . فقد أخذ مؤتمر الادباء العرب الاول الذي انعقد في بيت مري منذ عامين ، قرارات هامة وصاغ توصيات قيمة . ولكنها ظلت طوال هذين العامين جبراً على ورق . فقد كان من بين توصيات التأكيد على احترام حرية الفكر والادب ، ولم تَرَ اديباً واحداً من بين الادباء الذين وقعوا على تلك القرارات يرفع صوته مدافعاً عن حرية الفكر والادب ان تريدوا عتجاً على تقييدها . فلنعاهد انفسنا ان على تنفيذ ما سنتخذ في هذا المؤتمر من توصيات ومن بينها احترام حرية الادب .

هذه هي المشاكل الكبرى التي تواجهنا حين نبحث في الوسائل الكفيلة بتعريف ادبنا المعاصر الى القراء العرب . وهناك بعض المشاكل الثانوية الأخرى منها ان عدداً من الادباء لا يملكون الوسائل المادية لنشر انتاجهم . ومنها هذا الحمد الهائل من الكتب التي تقذفها المطابع العربية في كل اسبوع بل في كل يوم والتي يقف القارئ العربي منها موقف الحيرة لا يدري ايها هو الجدير بالقراءة . ومنها أيضاً ان كثيراً

من القراء غير قادرين على شراء الكتب لارتفاع ثمنها بسبب من تكاليف الطباعة العالية او من جشع المؤلف او الناشر .

هذه بعض المشاكل التي نرأت لي وانا أبحث في هذا الموضوع بمعالجة سببها ضيق الوقت الذي أعدت فيه المحاضرة واني لأطرح عليكم هذه المشاكل عسى ان تتعاون في إيجاد حلول لها وعسى ان تكملوها ما جاء في هذه المحاضرة التي قمت بها من نقض وقصور .

وفي الختام أرجو ان تسمحوا لي بان اعرض عليكم بعض الحلول المباشرة التي خطرت ببالي بالإضافة الى ما سبق ذكره . فلكي نحل مشكلة العلاقة بين الدولة والاديب العربي الذي ليس من رعاياها . ولكي نحارب الادب الضار عن طريق النقد الواعي . ولكي تساعد القارئ العربي في اختيار الكتب التي هي جديرة بالقراءة . ولكي تشجع الادباء الناشئين وننشر نتاج الادباء المعوزين . ولكي نيسر للجواهر العربية سيلاً الى القراءة الجيدة التي لا تكلفها كثيراً من المال ، اوى ان يبذل المؤتمر مساعده لتأسيس دار للنشر ترصد لها كل حكومة عربية مبلغاً مناسباً من المال وتكون وجهاً من اوجه التشاطف الثقافي للجامعة العربية . دون ان يؤدي ذلك الى تقييد حرية الادب او التزم الدار بأكثر من المخطوط العريضة للانجاء القومي التقدمي السليم . على ان تشرف على شؤون هذه الدار الادبية لجنة تبتلي عن هذا المؤتمر وتتألف من كبار النقاد والادباء . تكون مهمتها اختيار الكتب الصالحة للنشر من بين المؤلفات التي يتقدم بها المؤلفون العرب اليها - شريطة ان يكون نشرها لاي كتاب من الكتب ملزماً لكل دول الجامعة العربية ان تسمح بدخوله الى بلادها . ومن المستحسن جداً ان تصدر عن هذه الدار مجلة ادبية بنفس الشروط .

كما ان تأسيس رابطة للادباء العرب على اختلاف انجاعاتهم الفكرية والادبية شريطة ان يؤمنوا بقرارات هذا المؤتمر وتوصياته التي ستكون منهاجاً لتلك الرابطة . سيكون من اكبر العوامل في تعريف العرب بنتاجهم الادبي الحديث وفي رفع مستواه .

وان اتخذ التوصيات بهذا كله امر ضروري ، اذا كنا جادين في تحقيق ما اجتمعنا من اجله وما نكتب وما نقول .

بدر شاكر السياب